مجلۀ زبانشناسی و گویش‌های خراسان ، سال دوازدهم ، شماره ٤، پاییز زمستان ۱۳۹۹، شمارۀ پیاپی ۲۳

Doi: 10.22067/jlkd.2021.48674.0

# خلاقیت ادبی و شعرشناسی شناختی: سنجش زیبایی‌شناسانۀ شعر «قایق کاغذی» گروس عبدالملکیان بر پایۀ نظریۀ هم‌آمیزی مفهومی

**مجتبی پُردل (دانش‌آموخته دکتری زبانشناسی دانشگاه اصفهان، اصفهان، ایران)**

صص: ۳۱۵-۲۸۱

## چکیده

اشعار گروس عبدالملکیان از نمونه‌های موفق شعر منثور فارسی در دو دهۀ اخیر بوده است (فروش و تجدید چاپ بالا و ترجمۀ منتخبی از اشعارش به زبان‌های انگلیسی، فرانسوی، سوئدی، کردی، ترکی و عربی دو شاهد برای این مدعا هستند). هدف پژوهش حاضر این است تا با اشاره از نظریه‌های مربوط به ماهیت شعر و نیز با استفاده از چارچوب نظریۀ هم‌آمیزی مفهومی فوکونیه و ترنر (۲۰۰۲) و ابزارهایی نظری که برای تحلیل متون خلاقانۀ ادبی به دست می‌دهد به گونه‌ای علمی و نظام‌مند به بررسی دلایل این موفقیت بپردازد. آن‌چه از این رهگذر به دست می‌آید نشان می‌دهد که اشعار عبدالملکیان به دلیل استفاده از تصویرسازی‌های بدیع و نو از خلاقیت ادبی بالایی برخوردارند، و هم از این‌رو ارزش زیبایی‌شناختی آن‌ها نیز بالاست. این تصویرسازی‌ها، به زبان اصطلاحات نظریۀ هم‌آمیزی مفهومی، حاصلِ استفاده از آمیزه‌های مرکب یا اَبَرآمیزه و نیز شبکه‌های ادغامی چنددامنه و همین‌طور پیوندهای حیاتی متنوع هستند. همچنین رعایت اصول بهینگی نیز در ایجاد آمیزه‌ها و شبکه‌های ادغامی مزبور مدخلیت دارند، که این امر باعث می‌شود اشعار وی در عین خلاقیت ادبی بالا در برابر خوانش آثارش مانع ایجاد نکنند، و این مطلب نیز در کنار جنبۀ زیبایی‌شناختی به جذابیت اشعارش افزوده است، که حاصل آن موفقیت کارش بوده است.

**کلیدواژه‌ها**: شعر سپید؛ گروس عبدالملکیان؛ هم‌آمیزی مفهومی؛ خلاقیت ادبی؛ ارزش زیبایی‌شناختی

تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۰۶/۱۶ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۰۱/۱۹

پست الکترونیکی: ۱. mo_po532@yahoo.com

**۱- مقدمه**

هر هنری برای خود واجد مجموعه‌ای از قواعد و قوانینی عام و کلی است که از طریقِ آن‌ها محتواها و موضوعات گوناگون را، به‌وسیلهٔ آفرینش‌های صوریِ زیبا، بیان می‌دارد؛ موسیقی از طریقِ گام، مایه و مقام (تونالیته)، هارمونی و مانند این‌ها؛ فیلم از طریقِ انواع‌واقسامِ نماها (نمای نزدیک، برداشت بلند)، تکنیک‌های بُرش، تدوین (مونتاژ)، میزانسن و مانند این‌ها (کیسبی‌یر، ۱۳۹٤: ٦٤–۱۳؛ لوتمن، ۱۳۹۲: ٦٤–٥۸؛ متز، ۱۳۹٥: ۱۳۹–٥٦)؛ عکاسی از طریقِ عناصری بصری مانندِ رنگ، نور، کنتراست، کادربندی، نقطه‌نظر و مانند این‌ها (سونسون، ۱۳۹۰؛ مقیم‌نژاد، ۱۳۹۳). در این میان، شعر نیز به همین گونه دارای قواعد و قوانین کلی و عام زیبایی‌آفرینیِ مخصوص‌به‌خود است، ولو آن‌که بر سرِ این‌که چه عناصری مؤلفه‌های اساسیِ زیبایی‌آفرینی در شعر را تشکیل می‌دهند میان صاحب‌نظران بحث بوده است (اسکیلئوس، ۱۳۹٤: ۱۱٥–۱۱۷؛ جعفری و فرهمند، ۱۳۹٤: چهارده و پانزده). این مسئله در بافتِ شعر فارسی به‌صورتِ بحثِ شعر نو و شعر کلاسیک درمی‌آید. در تعریفِ قدما، دو عنصر وزن و قافیه مؤلفه‌های اساسیِ زیبایی‌آفرینی در شعر قلمداد می‌گشتند، چنان‌که شعر با نظم یکسان انگاشته می‌شد، و هم از این‌رو آن را چنین تعریف می‌کردند: «سخنی اندیشیده، مرتبِ معنوی، موزونِ متکرر، متساوی حروف، آخر آن به یک‌دیگر مانند» (پورنامداریان، ۱۳۹۰: ۲٥)، به‌سخنی دیگر، شعر، از نظرِ بلاغیونِ کلاسیکِ فارسی، سخنی منسجم، موزون و مقفاست. گرچه در این تعریف از شعر، عنصر خیال نیز در زیبایی‌آفرینی نقش دارد (پورنامداریان، ۱۳۹۰: ۲۷–۲٦)، اما در کانون توجه قرار نمی‌گیرد. این تعریفِ مکانیکی در شعر نو به‌چالش کشیده می‌شود؛ در شعرِ نو اندازهٔ مصرع‌ها با یک‌دیگر یکسان نیست («موزون متکرر، متساوی حروف» نیست)، و قافیه نیز در آن جای مشخصی ندارد («آخر آن به یک‌دیگر مانند» نیست). در شعر نو، وزنِ عروضی هم‌چنان وجود دارد، با این تفاوت که خلاقیتِ هنرمند در آن دخل‌وتصرف می‌کند و با ترکیب آن‌ها قالب‌های تازه‌ای پدید می‌آورد، و در بندِ اوزانِ عروضیِ ثابت نمی‌ماند (جورکش، ۱۳۹۱: ۱۱۰).

اما در شعر سپید، که در دههٔ سی خورشیدی با انتشار مجموعهٔ «هوای تازهٔ» احمد شاملو به گفتمان ادبیِ زبان فارسی معرفی می‌گردد (حقوقی، ۱۳۹۲: ۱۰)، نه از وزنِ عروضی (در هر دو معنای کلاسیک و نیمایی) خبری هست، و نه از التزامِ قافیه، ولو آن‌که در آن گونه‌ای موسیقی

درونی برخاسته از هم‌نشینی واژه‌ها با یک‌دیگر به‌چشم می‌خورد. عدمِ وجودِ مؤلفه‌های وزن عروضی و قافیهٔ اجباری در شعر سپید باعث می‌شود شگردهای زیبایی‌آفرینیِ مربوط‌به صورِ خیال برجستگی و اهمیتِ بسیاری پیدا کنند، به‌گونه‌ای که می‌توان گفت تصویرسازی معیار اساسی را در شعریتِ شعرِ سپید تشکیل می‌دهد. در فلسفهٔ ادبیات و همین‌طور نظریه‌های شعر در سدهٔ بیستم نیز، این مؤلفه از اهمیت بسیاری برخوردار است، و برای آن‌که متنی تبدیل به اثری شعری گردد می‌بایستی موضوعِ موردنظر خود (یا همان محتوا) را دست‌کم از رهگذرِ ابزارهای موسوم‌به خیال‌آفرینی[1](صور خیال یا تصویرسازی) (گراهام، ۱۳۹٤: ۲٤۲–۲٤۱) بیان سازد. بر این بنیاد، می‌توان چنین نتیجه گرفت که هرانـدازه شاعری در به‌کارگیری ابزار (یا قانون و قاعدهٔ) مزبور، یعنی تصویرآفرینی، با خلاقیت بیش‌تری عمل کند، به‌همان اندازه اثر وی به لحاظ زیبایی‌شناسی از ارزشِ بیش‌تری برخوردار خواهد بود. تصویرسازی، به‌زبانِ اصطلاحاتِ سنتی، از طریق کاربردِ استعاری و مجازیِ زبان (کاربرد لفظ در معنایی غیر از معنای حقیقی) تحقق می‌یابد. اما چگونه می‌توانیم میزان خلاقیت یک تصویرپردازی و در نتیجه ارزش زیبایی‌شناختی یک اثر را مشخص سازیم؟ شاید یک پاسخ ساده این باشد: با شمردن تعداد استعاره‌ها و مجازهای به‌کاررفته در یک اثر. این پاسخ اگرچه ممکن است تا اندازه‌ای پذیرفتنی باشد، اما جواب علمی و دقیقی نیست، و نمی‌تواند از عهدهٔ پیچیدگی‌های کار برآید. پاسخ دقیق‌تر و علمی‌تری نیز امکان‌پذیر است و آن توسل به نظریه‌های زبان‌شناسی است.

در این چند دههٔ اخیر، از دههٔ ۱۹۸۰ به این سو، رویکرد جدیدی نسبت به مطالعهٔ زبان و ساختارهای زبانی، از جمله تصویرسازی‌های زبانی (استعاره و مجاز و مانند این‌ها)، در حوزهٔ زبان‌شناسی به وجود آمده است، موسوم به زبان‌شناسی شناختی، که ادعا می‌کند میان زبان عادی و روزمره و زبان ادبی تفاوت ماهوی خاصی وجود ندارد، چراکه فرایندهای شناختیِ زیرساختی در ساختارهای زبانیِ هر دو یکسان است، و اگر هم تفاوتی هست به کمّیت ساختارهای مزبور برمی‌گردد. لذا، به موجب این ادعا، برای نمونه، هم در زبان عادی تصویرپردازی‌های زبانی وجود دارد و هم در زبان ادبی، با این تفاوت که در زبان ادبی تصویرپردازی‌های مزبور آگاهانه‌تر، خلاقانه‌تر و به لحاظ کمّی بیشتر ساخت‌وپرداخت

---

۱. imagery

می‌شوند. به واسطهٔ این ادعا یا برنهاده است که پای زبان‌شناسی شناختی و روش‌های دقیق و علمی آن به بررسی متون ادبی باز می‌شود، و حوزه‌ای موسوم به بوطیقای شناختی شکل می‌گیرد که کارش تحلیل نظام‌مند و علمی آثار ادبی در چارچوب نظریه‌های مختلف مطرح در زبان‌شناسی شناختی است. از جمله نظریه‌های مزبور نظریهٔ هم‌آمیزی مفهومی است. نظریهٔ هم‌آمیزی مفهومی را فوکونیه و ترنر برای اولین بار به طور کامل در ۲۰۰۲ در *شیوه‌ای که بدان می‌اندیشیم* برای تحلیل دقیق و موشکافانهٔ برخی ساختارها یا تصویرپردازی‌های خاص زبانی (از جمله جملات شرطی) مطرح کردند. نظریهٔ مزبور پس از مطرح شدن در حوزهٔ زبان‌شناسی شناختی به سرعت از حوزهٔ اصلی و اولیهٔ خود فراتر رفت و در دیگر رشته‌های علوم انسانی به کار گرفته شد. یکی از این حوزه‌ها ادبیات و تحلیل شگردهای ادبی، از جمله تصویرپردازی‌های به‌کاررفته در آن‌ها، بود، که با تحلیل‌های خود ترنر آغاز شد (۲۰۰۳؛ ۲۰۰٦). پس از آن، پژوهشگران ادبی بسیاری چارچوب نظری مزبور را اخذ کردند و آن را در تحلیل‌های خود مورد استفاده قرار دادند.

چنان‌که گفتیم، تصویرپردازی خلاقانه، دست‌کم در مورد شعر سپید، ملاک ارزش زیبایی‌شناختی یک اثر ادبی است، و هر اندازه تصویرپردازی‌های مزبور خلاقانه‌تر باشند ارزش زیبایی‌شناختی یک شعر نیز بیشتر می‌شود. اما چگونه می‌توانیم میزان خلاقیت یک تصویرپردازی و در نتیجه ارزش زیبایی‌شناختی یک شعر را مشخص سازیم؟ نظریهٔ هم‌آمیزی مفهومی از طریق ابزارهای نظری خود به نحوی علمی و نظام‌مند مقیاسی فراهم می‌آورد که می‌توان از آن برای سنجش میزان خلاقیت تصویرپردازی‌های زبانی در یک اثر شعری بهره گرفت و در نتیجه میزان خلاقیت آن را کمابیش به نحوی کمّی مشخص کرد. به موجب نظریهٔ مزبور، تصویرپردازی‌های زبانی از طریقِ ایجادِ شبکه‌های ادغامی چندفضایی و خلقِ فضاهای آمیزه و نیز ایجاد پیوندهای حیاتی، در عینِ رعایت اصول بهینگی، حاصل می‌شوند، فرایندی که طیّ آن مفاهیم گوناگون با یک‌دیگر درهم‌می‌آمیزند و ساختارِ مفهومیِ نوینی را پدید می‌آورند. بدین‌ترتیب، هر اندازه ابزارهای مفهومی مزبور ماهرانه‌تر در ساختار معنایی شعر به کار رفته‌اند باشند، صور خیال شعر خلاقانه‌تر و به لحاظ زیبایی‌شناختی ارزشمندتر خواهند بود.

با توجه به این مقدمه، و در چارچوب نظریهٔ هم‌آمیزی مفهومی، پژوهش حاضر یک ادعا، یک سؤال و یک فرضه دارد: ادعای آن این‌که اشعار سپید گروس عبدالملکیان (۱۳۵۹– ) از تصویرپردازی‌های خلاقانهٔ بدیع و لذا ارزش زیبایی‌شناختی بالایی برخوردارند. علت این ادعا صرفاً قضاوت ذهنی (سوبژکتیو) نگارنده نیست، بلکه اقبال از آثار وی در داخل و خارج ایران نیز به آن گواهی می‌دهند؛ از یک سو، اشعار وی در داخل به زبان فارسی پرفروش بوده‌اند و به چاپ‌های متعددی رسیده‌اند (برای نمونه، مجموعهٔ «پذیرفتن» از ۱۳۹٤ تا ۱۳۹۸ «۱۵» مرتبه تجدید چاپ شده است، و مجوعه‌های حتی دیگر بیشتر از این)، و از سوی دیگر گزیدهٔ اشعارش تاکنون به زبان‌های انگلیسی، فرانسوی، سوئدی، عربی، ترکی و کردی ترجمه شده‌اند، موفقیتی که تاکنون شاعر معاصر دیگری نتوانسته است به آن دست یابد. و اما سؤال پژوهش حاضر این است: آیا می‌توان با کاربست نظریهٔ هم‌آمیزی مفهومی در مورد اشعار گروس عبدالملکیان برای ادعای بالا، یعنی این‌که اشعار وی از تصویرسازی‌های خلاقانه و ارزش زیبایی‌شناختی بالایی برخوردارند، حمایت و تأیید فراهم آورد؟ و اگر بله چگونه؟ فرضیهٔ این پژوهش آن است که جواب به این سؤال مثبت است، و نظریهٔ هم‌آمیزی مفهومی ابزارهای لازم برای این کار را در اختیارمان قرار می‌دهد. چگونگی انجام این مهم کاری است که در ادامهٔ مقاله خواهیم دید.

روش کار ما بدین صورت خواهد بود که پس ذکر پیشینه و معرفی چارچوب نظری، در بخش بحث و بررسی به نحوی کیفی به توصیف و تحلیل نحوهٔ کاربست نظریهٔ هم‌آموزی مفهومی بر روی شعری منتخب و نوع‌نمون (تیپیکال) از گروس عبدالملکیان می‌پردازیم، «قایق کاغذی،» و بر اساس این تحلیل و نیز تحلیل‌های دیگری که در مورد اشعار وی صورت داده‌ایم (و به خاطر کمبود فضا از آوردن همهٔ آن‌ها معذوریم) به یک جمع‌بندی کلی در مورد سبک شعرپردازی وی از منظر نظریهٔ هم‌آمیزی مفهومی دست می‌یازیم، و در نهایت، بر پایهٔ جمع‌بندی مزبور، در بخش نتیجه‌گیری، به طرح قواعدی عام و کلی در مورد خلاقیت شعری و ارزش زیبایی‌شناختی آثار ادبی در چارچوب اصطلاحات نظریهٔ هم‌آمیزی مفهومی می‌پردازیم که می‌توانند در پژوهش‌های تطبیقیِ بعدی پرورش بیشتری یابند.

**۲- پیشینهٔ پژوهش**

در باب کاربست نظریهٔ هم‌آمیزی مفهومی در مورد شعر سپید، تا آن‌جا کـه نگارنـده بررسـی کرده است، چند مقاله پیش از این نوشته شده است. صادقی (۱۳۹۱) شـعر «حکایـت» شـاملو را با استفاده از چارچوب مارگارت فریمن بررسی می‌کند که در بخش‌هایی صـرفاً متـأثر از نظریـهٔ هم‌آمیزی مفهومی است. وی می‌کوشد تا با تحلیل شعر مزبور از شاملو نشان دهد کـه بوطیقـای شناختی می‌تواند به‌عنوان یک نظریهٔ ادبی مناسب برای تحلیل و خـوانش اثـر ادبـی عمـل کنـد، چراکه معیارهای هفتگانهٔ فـریمن را بـرآورده می‌سـازد (توصـیفی، تبیینـی، نظـری، پیشـگویانه، اثباتی، ارزیابی و برازنده). همچنین رضایی و پـردل (۱۳۹٦) نظریـهٔ مزبـور را در مـورد یکـی از اشعار گروس عبدالملکیان به کار بسته‌اند و چگونگی ایجاد معانی پیدایشـی در آن را بـر اسـاس ابزارهای مفهومی نظریهٔ مزبـور بررسـی کرده‌انـد. اگرچـه آن‌هـا نیـز شـعری از اشـعار گـروس عبدالملکیان را بررسی کرده‌اند، اما صرفاً به تحلیل آن در چـارچوب مزبـور بسـنده کرده‌انـد، آن هم نه از نظر تمامی ابعاد آن (برای نمونه بحث دربـارهٔ اصـول بهینگـی در آن غایـب اسـت)، و اشاره یا نتیجه‌گیری خاصی در مورد شـیوهٔ شعرسـرایی گـروس عبـدالملکیان و یـا خلاقیـت و ارزش زیبایی‌شناختی آن‌ها مطرح نکرده‌اند. لذا کار مـا از ایـن حیـث یـگ گـام فراتـر از آن‌هـا می‌رود و، علاوه بر لحاظ کردن اصول بهینگی، تعمیم‌هایی نیز در مورد سـنجش خلاقیـت ادبـی و ارزش زیبایی‌شناختی از منظر نظریهٔ هم‌آمیزی به دست می‌دهد.

رضایی و پردل (۱۳۹٦) همچنین در مقالهٔ دیگری به کاربست نظریـهٔ هم‌آمیـزی مفهـومی در مورد یکی از اشعار کامران رسول‌زاده پرداخته‌اند و سازوکارهای شناختی دخیل در خوانش‌هـای گوناگون آن را از منظر این نظریه مورد کندوکاو قـرار داده‌انـد و کوشـیده‌اند تـا، بـه قـول خـود ایشان، نوعی روایتِ شناختی از نظریات پساساختگرایانه و ساختارشکنانهٔ دریدا به دست دهنـد، بدین معنی که آن سازوکارهایی شناختی را توصـیف و تحلیـل کرده‌انـد کـه فعال‌سازی‌شـان در مخاطبان گوناگون به خوانش‌های مختلف می‌انجامد. دهقان و وهابیان نیز (۱۳۹۷) بـا اسـتفاده از چارچوب مزبور به تحلیل استعاره‌های مفهـومی مجموعـه اشـعار «کابوس‌هـای روسـی» پنـاهی پرداخته‌اند، و استعاره‌های به کار رفته در آن را به عنوان شبکه‌های چنددامنه مورد بررسـی قـرار داده‌اند. آن‌ها همچنین در مقالهٔ دیگری (دهقان و وهابیـان، ۱۳۹۸) بـر اسـاس نظریـهٔ هم‌آمیـزی مفهومی به بررسی استعاره‌های به کار رفتـه در اشـعار شـاملو و بهـار پرداخته‌انـد، و بـه نحـوی مشابه به این نتیجـه نتیجـه رسـیده‌اند کـه اسـتعاره‌های بـه کـار رفتـه در اشـعار ایـن دو شـاعر

شبکه‌های ادغامی چنددامنه هستند، و شاملو از استعارهٔ یأس در اشعارش استفاده کـرده اسـت و بهار از استعارهٔ امید.

بررسی شعر سپید و سنجش میزان خلاقیت و ارزش زیبایی‌شناختی آن در چارچوب نظریـهٔ هم‌آمیزی مفهومی برای اولین بار است که ضمن مقالهٔ حاضر صـورت می‌گیـرد، و لـذا پـژوهش حاضر از این نظر منحصربه‌فرد است.

## ۳- چارچوب نظری

به طور کلی، می‌توان گفت نظریهٔ هم‌آمیزی از چهار قسمت تشکیل شده اسـت، و از آن‌جـا که هر چهار قسمت مزبور در تحلیل ما کاربرد می‌یابند، لذا در این‌جا به طور اختصار بـه معرفـی اجزای اصلی و مورد نیاز آن‌ها برای کار خودمـان می‌پـردازیم. بعـداً هنگـام تحلیـل، چگـونگی کاربست و لذا مفهوم دقیق آن‌ها روشن خواهد شد. لازم به توضیح است که تمامی قسـمت‌های مزبور را فوکونیه و ترنر در کتاب اصلی خود به نام *شیوه‌ای که بدان می‌اندیشیم* (۲۰۰۲) یک‌جـا جمع آورده‌اند، و منبع اصلی ما نیز در توضیح نظریهٔ مزبور همان کتاب می‌باشد.

نخستین قسمت نظریه به اجزای ساختاری و فرایندی آن برمی‌گردد که به طور خلاصه از این قرارند: فرایند هم‌آمیزی مفهومی مستلزم ساخت‌وپرداخت روابط میان چندین فضای ذهنی[۱] متفاوت در دل یک شبکهٔ ادغامی مفهومی[۲] است. این فضاهای ذهنی شامل دو فضای درون‌داد یا بیشتر، یک فضای عام و مشترک و یک فضای آمیزه (یا صرفاً آمیزه) می‌شود.[۴] عناصر موجود در فضای مشترک هر کدام بر عناصری از فضاهای درون‌داد نگاشت می‌شوند، و ساختارهای مشترک میان فضاهای درون‌داد را نمودار می‌سازد. افزون بر این‌ها، فرایند نگاشت گزینشی عناصر موجود در درون‌دادها را داریم که همراه با فرافکنی گزینشی[۶] عناصر مزبور به درون فضای آمیزه به وقوع می‌پیوندد. فرایندهای مزبور از طریق ایجاد روابط میان عناصر در فضاهای درون‌داد معانی و ساختارهایی پیدایشی[۷] (یا معانی نو و بدیع که پیشتر وجود نداشته‌اند) پدید می‌آورند. در این میان، سازوکاری شناختی موسوم به انتقال طرحواره‌ای نیز ساختارهای مفهومی را از حافظهٔ بلندمدت به حافظهٔ کوتاه‌مدت منتقل می‌شود (کیانگ، ۲۰۰۵). این قسمت مفاهیم دیگری نیز دارد، مانند هم‌نهشی و پرداخته‌سازی[۹] که در قسمت تحلیل به صورت عملی و کاربردی بدان‌ها اشاره خواهد شد.

---

۱ mental space

۲ conceptual integration network

۴ input spaces, generic space and blended space (or blend)

۶ selective projection

۷ emergent structure

۹ composition and elaboration

قسمت دوم به روابطی برمی‌گردد که میان عناصر موجود در فضاهای درون‌داد برقرار است و پیوندهای حیاتی[1] نامیده می‌شوند. پیوندهای حیاتی متعددند، اما چند مورد از رایج‌ترین آن‌ها عبارت‌اند از: زمان، مکان، جز و کل، بازنمایی، قیاس[2] و غیره. این پیوندها تحت تأثیر فرایند فشرده‌سازی[3] درون فضای آمیزه به پیوندهای دیگری تبدیل می‌شوند که رایج‌ترین آن‌ها یگانگی[4] است. یک مثال برای پیوندهای حیاتی زمان و مکان می‌تواند این باشد: فضای ذهنی مربوط به خاطرات کودکی در مقابل فضای ذهنی حال حاضر افراد؛ در هر دو فضا شخص واحدی قرار دارد که یکی از مهم‌ترین پیوندهای موجود میان آن دو فاصلهٔ زمانی (و احتمالاً مکانی) است. جز و کل نیز رابطه‌ای است که میان دو فضای ذهنی می‌تواند برقرار باشد از این حیث که یکی جزئی از دیگری به شمار می‌رود، مانند عکس چهرهٔ شخص و کل وجود شخص (فوکونیه وترنر، ۲۰۰۲: ۹۵، ۹۷؛ ترنر، ۲۰۱٤: ٦٥-۷۰). در این‌جا از توضیح نظری بیشتر درمی‌گذریم و مفهوم پیوندهای حیاتی قیاس و بازنمایی را در بخش تحلیل در عمل و کاربرد نشان خواهیم داد.

قسمت سوم به نوع شبکه‌های ادغامی برمی‌گردد (این‌که آیا ساده هستند، تک‌دامنه، چنددامنه یا آینه‌ای)، و نیز به نوع آمیزه‌های حاصل (ساده یا ابرآمیزه). شبکه‌های ساده و تک‌دامنه به کار ما مربوط نمی‌شوند، لذا از آن‌ها می‌گذریم. اما شبکه‌های ادغامی آینه‌ای[5] شبکه‌هایی ادغامی هستند که در آن‌ها جملگیِ فضاهای ذهنی، یعنی فضاهای درون‌داد، فضای مشترک و آمیزه، از قالبِ مفهومیِ سازمان‌دهندهٔ یکسانی برخوردارند (فوکونیه و ترنر، ۲۰۰۲: ۱۲۳-۱۲۲). و در شبکه‌های چنددامنه[6] فضاهای درون‌داد دارای قالب‌های سازمان‌دهندهٔ متفاوت و اغلب متضاربی هستند، و هردو به تشکیل آمیزه یاری می‌رسانند (فوکونیه و ترنر، ۲۰۰۲: ۱۳۱). از سوی دیگر، آمیزه‌های ساده آمیزه‌هایی هستند که فضاهای درون‌دادِ آن‌ها خود پیشاپیش آمیزه‌هایی مفهومی نیستند که قبلاً ساخت‌وپرداخت شده باشند، حال آن‌که، در شبکهٔ

---

۱ vital relations

۲ time, place, part and whole, representation, analogy

۳ compression

٤ uniqueness

٥ Mirror Networks

٦ Double-Scope Networks

ادغامی مربوط‌به ابرآمیزه[1]شمارِ درون‌دادهایی که به‌کار می‌روند از دو مورد بیش‌تر است (ایونز و گرین: ۲۰۰۶: ۴۳۲–۴۳۱)، و نیز درون‌دادهای آن خود آمیزه‌هایی مفهومی هستند. آمیزه‌های نوعِ اخیر را آمیزه‌های آبشاری[2](ترنر، ۲۰۰۳) و مرکب[3](فریمن، ۲۰۰۵) نیز می‌نامند.

و بالاخره قسمت چهارم نظریهٔ هم‌آمیزی مفهومی که به اصول بهینگی[4]مربوط می‌شود. این‌ها شماری اصل هستند که بر نحوهٔ هم‌آمیزی عناصر مفهومی نظارت دارند تا یکدستی ساختار پیدایشی حاصل درون فضای آمیزه را تضمین کنند. مهم‌ترین اصول مزبور به شرح زیر هستند: (۱) اصل بیشینه‌سازی فشرده‌سازی:[5] به‌موجبِ این اصل، پیوندهای حیاتیِ موجود میانِ فضاهای درون‌داد می‌بایستی به‌نحوی از انحا درونِ فضای آمیزه فشرده‌سازی شوند، و از میانِ آمیزه‌های ممکنی که می‌توان در یک شبکهٔ ادغامی ایجاد کرد، آمیزه‌ای بهینه خواهد بود که این اصل را برآورده سازد (فوکونیه و ترنر، ۲۰۰۲: ۳۲٤). (۲) اصلِ توپولوژی:[6] به‌موجبِ این اصل، از میانِ آمیزه‌های ممکنی که در یک شبکهٔ ادغامی می‌توان شکل داد، آمیزه‌ای بهینه است که در آن توپولوژی یا عناصرِ سازمان‌دهندهٔ موجود درونِ فضاهای درون‌داد بی هیچ‌گونه تغییری به‌درون فضای آمیزه فرافکنی شده باشند (فوکونیه و ترنر، ۲۰۰۲: ۳۲۷). اصل بیشینه‌سازی فشرده‌سازی اغلب با اصل توپولوژی در تعارض قرار می‌گیرد، که یک شبکهٔ ادغامی برای رسیدن به انسجام می‌بایستی به‌نحوی میان آن‌ها تعادل و سازش برقرار سازد، و این امر معمولاً از طریقِ الگوهای فشرده‌سازی پیوندهای حیاتی و فرافکنیِ گزینشی صورت می‌گیرد. (۳) اصل ادغام:[7] «به آمیزه‌ای منسجم و یک‌پارچه دست یابید» (فوکونیه و ترنر: ۳۲۸). (٤) اصل شبکه‌واری:[8] «در شرایط برابر، دستکاری در فضای آمیزه به‌عنوان یک واحد می‌بایستی روابطِ شبکه‌وارِ مناسب با فضاهای درون‌داد را به‌سادگی و بدون نظارت یا محاسبهٔ اضافی حفظ کند»

---

۱. hyperblend

۲. Cascade Blends

۳. Complex Blends

٤. Optimality Principles

۵. Maximization of Compression Principle

٦. Topology Principle

۷. Integration Principle

۸. Web Principle

(فوکونیه و ترنر، ۲۰۰۲: ۳۳۱). (۵) اصل واسازی:[1] «در شرایط برابر، فضای آمیزه خـود بـه‌تنهایی می‌بایستی قادر به انگیختنِ بازسازیِ کلِّ شبکهٔ ادغامی باشد» (فوکونیه و ترنر، ۲۰۰۲: ۳۳۲).

### ۳- بحث و بررسی

گروس عبدالملکیان از سال ۱۳۸۱ که نخستین مجموعهٔ شعری خود را بـه‌نام «پرنـدهٔ پنهـان» بیرون می‌دهد تاکنون چند مجموعهٔ شعری دیگر نیز به‌چاپ رسانده است که بـه ترتیـب شـاملِ این عناوین می‌شوند: «رنگ‌های رفتهٔ دنیا» (۱۳۸٤)، «سـطرها در تـاریکی جـا عـوض می‌کننـد» (۱۳۸۷)، «حُفره‌ها» (۱۳۹۰)، «پـذیرفتن» (۱۳۹۳) و واپسـین اثـر او «سـه‌گانهٔ خاورمیانـه» کـه در ۱۳۹۷ به‌انتشار رسیده است. شعری که برای تحلیل در ایـن بخـش گـزینش شـده اسـت «قـایقِ کاغذی» نام دارد که از مجموعهٔ «حُفره‌ها» انتخاب شده است.

**قایق کاغذی**

یک جفت کفش
چند جفت جوراب با رنگ‌های نارنجی و بنفش
یک جفت گوشوارهٔ آبی
یک جفت...
کشتیِ نوح است
این چمدان که تو می‌بندی!

بعد
صدای در
از پیراهنم گذشت
از سینه‌ام گذشت
از دیوار اتاقم گذشت
از محله‌های قدیمی گذشت
و کودکی‌ام را غمگین کرد.

---

۱. Unpacking Principle

کودک بلند شد
و قایق کاغذی‌اش را به آب انداخت
او جفت را نمی‌فهمید
تنها سوار شد،
آب‌ها به آینده می‌رفتند...

همین‌جا دست بردم به شعر
و زمان را
مثل نخی نازک بیرون کشیدم از آن!
دانه‌های تسبیح ریختند:
من ... تو
... کودکی
... قایق کاغذی
نوح ...
... آینده
...
تو را
با کودکی‌ام
بر قایق کاغذی سوار کردم و
به‌دوردست فرستادم،
بعد با نوح
در انتظار توفان قدم زدیم.

بند نخستِ این متن شعری به عرضهٔ تصویری می‌پردازد که در آن معشوقِ راوی، به‌احتمال پس از رنجیدن از راوی (عاشق)، به جمع‌کردنِ وسایلِ خود می‌پردازد تا وی را ترک گوید. راوی جمع‌کردنِ وسایل را از سوی معشوق به نهادنِ جانوران در کشتی از سوی نوح تشبیه

می‌کند. در بند دوم، معشوق را می‌بینیم که، پس از بستنِ چمدان خود، راوی را ترک می‌کند و او را تنها می‌گذارد. راوی غمگین می‌شود و در فکر فرومی‌رود و به خاطرات دوران کودکی خود که توأم با بی‌خبری و معصومیت بود بازگشت پیدا می‌کند. راوی، سپس، با این باور که شعر (یا به‌طور کلّی، ادبیات) همان زندگی است، تصمیم می‌گیرد با مداخله در روندِ روایتِ شعر جریان وقایع را تغییر دهد تا از وقوع قهر معشوق جلوگیری به‌عمل آورد. چنان‌که پیداست، شعر از نظر صور خیال بسیار غنی است، به طوری که در هر بند آن دست‌کم یک تصویرپردازی خلاقانه به چشم می‌خورد: کشتی نوح و چمدان معشوق؛ رسیدنِ صدای در به دوران کودکی؛ وقایع به مثابه دانه‌های تسبیح؛ و بقیۀ موارد. تحلیل دقیق و موشکافانۀ برخی از این تصویرپردازی‌ها در چارچوب ابزارهای مفهومی نظریۀ هم‌آمیزی مفهومی موضوع این بخش از مقاله را تشکیل می‌دهد.

از منظر نظریۀ هم‌آمیزی مفهومی، این شعر یک آمیزۀ مرکب یا ابرآمیزه است که از چندین آمیزۀ دیگر تشکیل شده است، و هر یک از آمیزه‌های فرعی حکمِ فضایی درونداد را برای آمیزۀ مرکب، که همان کلیت شعر باشد، دارند. ما ابتدا به بررسی تک تک آمیزه‌های فرعی مزبور می‌پردازیم و سپس آمیزۀ اصلی (یا مرکب) را در کلیتش مورد توجه قرار می‌دهیم. بند نخستِ شعر اولین آمیزه از آمیزه‌های موجود در شعر را تشکیل می‌دهد، آمیزه‌ای که شبکۀ ادغامیِ نهفته در پسِ آن شبکه‌ای چنددامنه است که از دو فضای درون‌داد تشکیل شده است: فضای درون‌دادِ نخست شاملِ «معشوق» و «بستنِ چمدان» می‌شود، و فضای درون‌دادِ دوم از «نوح» و «سوارکردن بر کشتی» تشکیل یافته است.

پس از ساخت‌وپرداخت دو فضای ذهنیِ «معشوق» و «بستن چمدان» و «نوح» و «سوارکردن بر کشتی»، از طریق فرایند همتایابی، عناصر مشترک میان دو فضای درون‌داد شناسایی شده‌اند، و با برقراری نگاشت میانِ آن‌ها فضای عام و مشترکی شکل گرفته است که از «کنشگر» و «قراردادن» تشکیل یافته است. در این‌جا نکته‌ای هست و آن هم این‌که آفرینش دو فضای درون‌دادِ یادشده برای این بند از شعر، و سپس، شناساییِ «کنشگر» و «قراردادن» به‌عنوانِ عناصرِ مفهومیِ مشترک میانِ آن دو فضای درون‌داد بسته‌به فعال‌سازیِ چارچوب‌های مفهومیِ چندی است که به‌صورتِ شبکه‌ای درهم‌پیوسته حولِ مقوله‌های مفهومیِ مربوط‌به «بستنِ چمدان» و «داستانِ نوح» در حافظۀ بلندمدت ذخیره گشته‌اند. این عملیاتِ شناختی از طریقِ عملکردِ انتقال

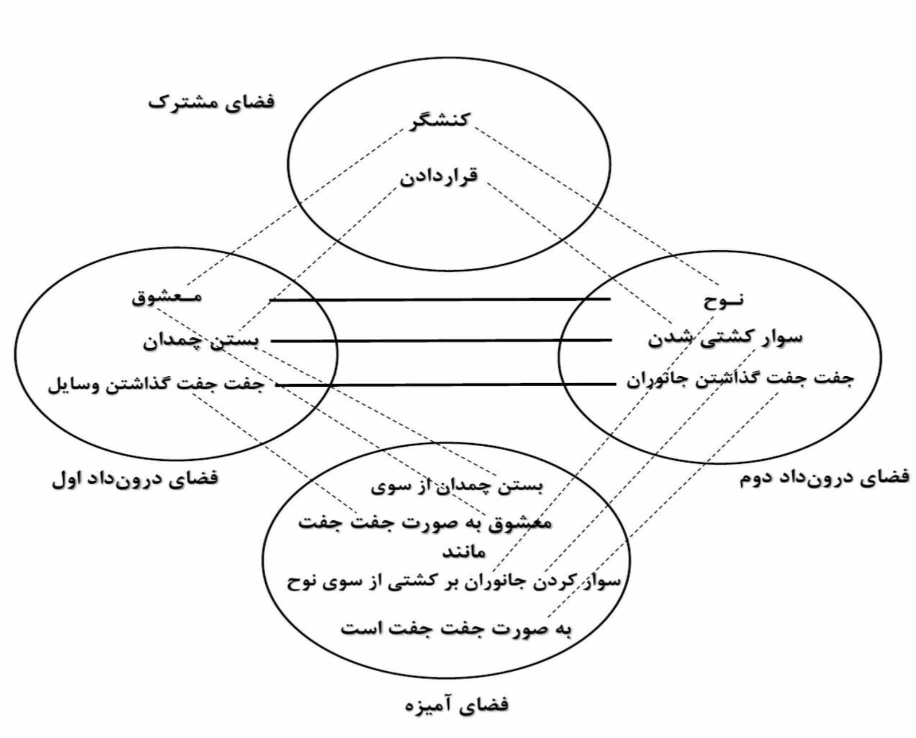
طرح‌واره‌ای صورت پذیرفته است که ذیلِ فرایند موسوم‌به کامل‌سازی عمل کرده است، و طیِّ آن واحدهایی مفهومی مانندِ «جروبحث»، «قهرِ معشوق» و «جمع‌کردن وسایل» برای فضای درون‌داد اول، و قالب‌هایی مفهومی مانند «انتخابِ یک جفت از هر گونهٔ جانوری»، «توفان» و «نابودی،» که پیرامونِ قالبِ فرهنگیِ «داستان نوح» سازمان یافته‌اند (سفر پیدایش، فصل ٦: آیهٔ ۱۹؛ کوگان، ۲۰۰۷: ١٤)، برای فضای درون‌داد دوم فراخوانی شده‌اند. به‌مدد این عملیاتِ شناختی است که امکان آفرینش فضاهای درون‌داد و نیز تعیینِ نقاطِ مشترکِ آن‌ها برای مؤلف فراهم آمده است. در این میان، سازوکارِ همتایابی فعالیتِ خود را ادامه داده است، و به برقراریِ نگاشت‌های میان‌فضایی مابینِ دو فضای درون‌داد پرداخته است: بدین‌سان، «معشوق» و «بستنِ چمدان» از فضای درون‌داد اول به‌ترتیب در تناظر با «نوح» و «سوارکردن بر کشتی» از فضای درون‌داد دوم قرار گرفته‌اند.

سپس، به‌موجبِ فرایندِ هم‌نهشی، عناصرِ «معشوق» و «بستنِ چمدان» از فضای درون‌داد اول و عناصرِ «نوح» و «سوارکردن بر کشتی» از فضای درون‌داد دوم به‌درونِ فضای آمیزه فرافکنی شده و، بی آن‌که درهم‌آمیزند،[1] در کنارِ یک‌دیگر قرار گرفته‌اند. از آن‌جا که شبکهٔ ادغامی مزبور شبکه‌ای چنددامنه است، لذا هر دو فضای درون‌داد، از طریقِ فرافکنیِ عناصری معین، در شکل‌دهی به ساختارِ درونیِ فضای آمیزه نقش ایفا کرده‌اند. در پیِ فرایند مزبور، از رهگذرِ سازوکارِ فرافکنیِ گزینشی، چارچوب‌های مفهومیِ دیگری نیز (که از طریقِ انتقال طرح‌واره‌ای فعال گشته بودند) مانندِ «جمع‌کردنِ فقره‌های پوشاک» و «زیورآلات» و زیرمؤلفه‌های آن‌ها مانند «کفش» و «جوراب» و «گوشواره» از فضای درون‌داد اول، و واحدهای مفهومیِ مربوط‌به «داستان نوح» مانند «انتخابِ یک جفت از هر گونهٔ جانوری» از فضای درون‌داد دوم به درونِ فضای آمیزه فرافکنی شده‌اند. هم‌چنین، میانِ دو فضای درون‌دادِ مزبور پیوندی حیاتی مبتنی‌بر قیاس برقرار است، که، زیرِ تأثیرِ سازوکارِ فشرده‌سازی، درهم‌فشرده شده و درونِ آمیزه به‌صورتِ پیوندِ درون‌فضاییِ مبتنی‌بر یگانگی درآمده است: بدین‌ترتیب، درون فضای آمیزه، «معشوق» و «نوح» از یک‌سو، و «چمدان» و «کشتی» از سوی دیگر، در عینِ آن‌که موجودیت‌هایی جداگانه و مستقل از یک‌دیگراند، به‌موجبِ پیوندِ حیاتیِ قیاس میان آن‌ها و نیز فشردگیِ پیوندِ مزبور، با هم یکسان و یگانه انگاشته شده‌اند: بدین‌سان، ساختارِ مفهومیِ حاصل

۱. بدین‌معنی که معشوق و نوح در هم جوش نمی‌خورند (fused): درون فضای آمیزه معشوق هویتِ مستقلِ خود را حفظ می‌کند و در عینِ آن‌که هم‌چنان معشوق باقی می‌ماند با نوح مورد مقایسه قرار می‌گیرد.

درونِ فضای آمیزه معنایی را عرضه می‌دارد که در آن «معشوق» هم همـان معشـوقِ راوی اسـت و هم در آنِ واحد «نوح» به‌شمار می‌رود، و «بستنِ چمدان» نیز همان کنشِ عادیِ بسـتنِ چمـدان است و هم در آنِ واحد «سوارکردنِ بر کشتی» محسوب می‌شود. مؤلف، سپس، احتمـالاً، بـر حسـبِ فرایند پرداخته‌سازی، تصویری را در ذهن خود شبیه‌سازی کرده اسـت کـه در آن معشـوقی در حـال گذاشتنِ وسایل‌اش درون چمدان است و عاشقِ وی در کنـاری ایسـتاده اسـت و بـا سـکوت وی را تماشا می‌کند، و احیاناً می‌کوشد تا او را از رفتنِ منصرف سازد.

ساختار پیدایشی، یا همان تصویرپردازی بـدیع و خلاقانـهٔ موجـود در ایـن بنـد از شـعر، در واقع، هم‌آمیزی دو چـارچوبِ مفهـومیِ «ترک‌کـردن معشـوق» و «داسـتان توفـان نـوح» اسـت؛ به‌موجبِ این هم‌آمیزی مفهومی، معشوق تبدیل به نوح شـده اسـت و بسـتنِ چمـدانش (نشـانهٔ ترک‌کردن) همان سوارکردنِ جانوران بر کشتی نوح، و احتمالاً توفانی که در داستانِ نـوح از پـی می‌آید نیز معادلِ حالتِ روحیِ عاشق پس از ترک‌شـدن از سـوی معشـوق خواهـد بـود. چنـین تصـویرپردازی بـدیعی دربـارهٔ عشـق و زیرمقولـه‌های آن هیچ‌گـاه تـا پـیش از ایـن در دانـشِ دایره‌المعارفیِ متعارفِ فارسی‌زبانان وجود نداشته است، و تنها به‌مدد فرایندِ هم‌آمیـزی مفهـومی است که ساختارِ مفهومی مزبور امکان‌پذیر شده است.




**شکل ۱- شبکهٔ ادغامیِ مربوط‌به بند نخستِ شعر «قایق کاغذی»**

**جدول ۱- ویژگی‌های مربوط‌به آمیزهٔ فرعیِ بند نخستِ شعر «قایق کاغذی»**

| نوع شبکهٔ ادغامی | چنددامنه |
|---|---|
| نوع آمیزهٔ مفهومی | ساده |
| پیوند حیاتی و فشرده‌سازی آن | قیاس، که به یگانگی فشرده‌سازی شده است |
| ساختارِ پیدایشی یا تصویرسازی بدیع و خلاقانه | استفاده از زیرمؤلفه‌های طرح‌وارهٔ «داستان نوح» برای صحبت دربارهٔ حوزهٔ مفهومیِ «عشق»، که در نتیجه بر اهمیت و خطیربودنِ دومی افزوده است. |

اکنون به سراغ بند بعدی شعر می‌رویم. این بند آمیزهٔ فرعیِ دوم این متن شعری را که آمیزه‌ای مرکب متشکل از چندین آمیزه است عرضه می‌دارد. آفرینش این بند نیز، می‌بایستی، همانندِ بند پیشین، منوط به ساخت‌وپرداختِ شبکهٔ ادغامی نهفته در پسِ آن بوده باشد، شبکه‌ای که، همانند آمیزهٔ نخست، شبکه‌ای چنددامنه است و از دو فضای درون‌داد تشکیل

شده است: فضای درونداد نخستِ آن شاملِ عنصرِ «صدای در» می‌شود، و فضای درونداد دوم عنصرِ «کودکیِ راوی» را دربردارد. در این‌جا، فضای درونداد نخست خود آمیزه‌ای مفهومی است، که ایجاد آن به‌طور خلاصه به این صورت بوده است: شبکهٔ ادغامیِ در پسِ آمیزهٔ مربوط‌به «صدای در» شبکه‌ای چنددامنه است که فضاهای درونداد اول و دوم آن به‌ترتیب از «ترک‌کردن» (که با رفتنِ معشوق و بستنِ دَر همراه است) و «صدای دَر» تشکیل شده‌اند، و پیوندِ حیاتیِ مبتنی‌بر علت (بستنِ در) و معلول (صدای در) میان آن‌ها درون فضای آمیزه فشرده گشته به‌صورت پیوند درون‌فضاییِ مبتنی‌بر یگانگی درآمده است، به‌گونه‌ای که معلول با علت یکی شده است: در نتیجه، «صدای در» همان «ترک‌کردنِ معشوق» است.

پس از ساخت‌وپرداختِ دو فضای دروندادِ یادشده («صدای در» و «کودکیِ راوی»)، به فرایندِ همتایابی روی آورده شده است، و از طریقِ آن تناظرهایی میان دو فضای درونداد مورد شناسایی قرار گرفته است، و فضایی مشترک بنا شده است که شاملِ عناصرِ اشتراکیِ دو فضای درونداد، یعنی «مفهومی کلّی» (مکان/ زمان) و «واحدی از یک مفهوم کلّی» (صدا/ دورانِ کودکی)، می‌شود. استنتاجِ این تناظریابی را عبارت‌هایی که به‌طور صریح در متن به‌کار رفته‌اند امکان‌پذیر می‌سازند، عبارت‌هایی نظیرِ «از پیراهنم گذشت»، «از سینه‌ام گذشت»، «از دیوار اتاقم گذشت»، «از محله‌های قدیمی گذشت» و «کودکی‌ام را غمگین کرد». چنین عبارت‌هایی باعث می‌شوند دو حوزهٔ مفهومیِ مربوط‌به آن‌ها (یعنی مکان و زمان)، از طریقِ سازوکارِ انتقال طرح‌واره‌ای، در حافظهٔ بلندمدت فعال گردند و به حافظهٔ کاری انتقال یابند، و در نتیجه دریابیم که «پیراهن»، «سینه»، «دیوار اتاق» و «محله‌های قدیمی» عناصری مکانی هستند، اما «کودکی» واحدی زمانی است. هم‌چنین، با رجوع به دانش پیش‌زمینه‌ای خود، و به‌مددِ عملکردِ همتایابی، می‌توانیم دریابیم که هر یک از واحدهای مکانیِ یادشده به‌احتمال همتا و متناظری زمانی دارند، و بدین‌ترتیب می‌توان «زمان حال» (یا «جوانی») را با «پیراهن» و «سینه»، «نوجوانی» را با «دیوارهای اتاق» و «کودکی» را با «محله‌های قدیمی» در تناظر قرار داد.[۱]

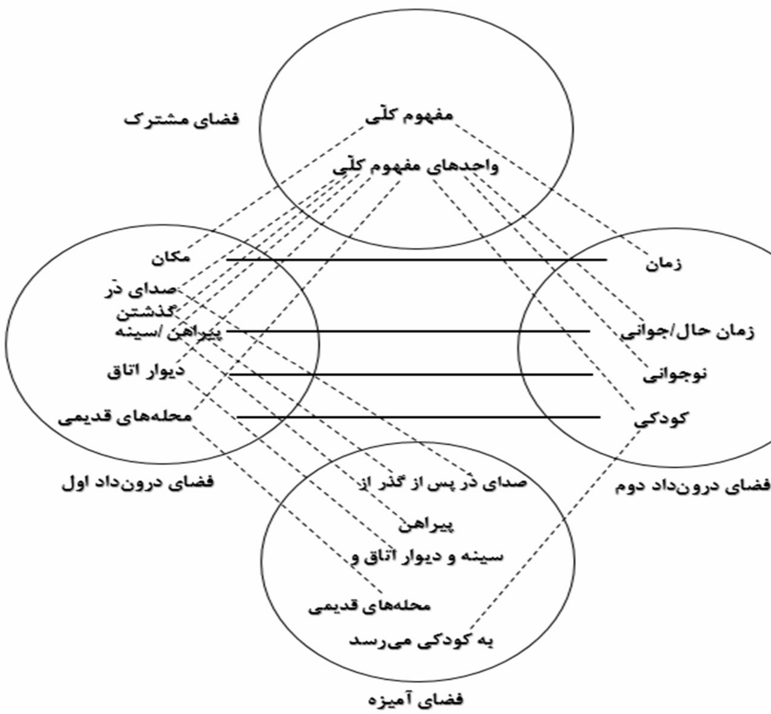
---

۱. در این بند از شعر، با دورانِ کودکی (که یک واحدِ زمانی است) بر حَسَبِ عنصری مکانی و مادی مانندِ «پیراهن»، «سینه» و «دیوارهای اتاق» رفتار شده است، به‌طوری که صدای در، که پدیده‌ای فیزیکی و لذا مادی است، قادر می‌گردد، پس از عبور از چند مانعِ فیزیکی و مادیِ دیگر («پیراهن»، «سینه» و «دیوارهای اتاق») به آن برسد و همچون شئی فیزیکی به آن اصابت کند و آن را تحتِ تأثیر قرار دهد. به‌عبارتی دیگر، شاعر تناظری ایجاد کرده است میانِ اشیاءِ فیزیکی به‌ترتیبِ فاصله‌ای که با تن یا جسمِ انسانی دارند از یک‌سو و برهه‌های زمانی در طولِ زندگیِ یک فرد به‌ترتیبِ نزدیکیِ آن‌ها به

سپس، فرایند هم‌نهشی دست‌به کار شده است، و از فضای درون‌دادِ نخست عناصرِ «صدای در»، «گذشتن»، «پیراهن»، «سینه»، «دیوار اتاق»، «محله‌های قدیمی»؛ و از فضای درون‌داد دوم عنصرِ «کودکی» را می‌گیرد، و آن‌ها را درون فضای آمیزه کنار یک‌دیگر قرار داده است، به‌طوری‌که هر یک موجودیت مستقل و جداگانهٔ خود را حفظ کرده‌اند. در همین زمان، پیوندی حیاتی مبتنی‌بر قیاس میان دو فضای درون‌داد برقرار شده است، و با قرار گرفتن تحت عملکردِ فشرده‌سازی، درون فضای آمیزه درهم فشرده و به‌صورتِ پیوندی مبتنی‌بر یگانگی درآمده است: به‌موجب این فشرده‌سازی و یگانه‌گردانی، مفهوم زمان با مفهوم مکان یکی انگاشته شده، و در نتیجه با پدیده‌های زمانی چونان پدیده‌های مکانی رفتار شده است. این امر باعث شده است هر آن ویژگی و ساختارِ مفهومی که در موردِ مکان (در این‌جا، واحدی از آن؛ یعنی، صدای در) به‌کار می‌رود (نظیرِ «گذشتن» یا «عبورکردن» که در مورد عناصر مکانی مصداق دارد) در مورد مفهوم زمان (در این‌جا، واحدی از آن؛ یعنی، دوران کودکی) نیز کاربست بیابد. بدین‌ترتیب، مفهومِ «کودکی»، که به حوزهٔ مفهومی زمان تعلق دارد، چونان واحدی از حوزهٔ مفهومی مکان قلمداد شده است که، در درجهٔ اول نه یک برههٔ زمانی بلکه جا و مکانی فیزیکی است، جا و مکانی که صدای در می‌تواند به آن برسد یا از آن بگذرد، و فضای آن را اندوهناک سازد (به‌یاد بیاوریم که صدای در، در واقع، همان ترک‌شدن از سوی معشوق است). و باز به‌دلیل همین تلقیِ مکانی از زمان است که مؤلف توانسته است سطر انتهایی بندِ مزبور را، «آب‌ها به آینده می‌رفتند»، خلق کند؛ در این‌جا نیز زمان و واحدهای آن خصلت‌های مکان و واحدهای مکانی را پیدا کرده‌اند؛ گویی آینده جا و مکانی است که آب‌ها به‌سوی آن روان‌اند. مابقیِ بند مزبور را می‌توان پرداخته‌سازیِ ساختاری پیدایشی تلقی کرد که درونِ آمیزه پدید آمده است: کودکی نه یک دورهٔ زمانی بلکه جا و مکانی مادی است، جا و مکانی که فرد در آن به بازی می‌پردازد و «قایق کاغذی‌اش را به آب انداخت / او جفت را نمی‌فهمید...».

برههٔ کنونیِ که جوانی است: بدین‌سان «پیراهن» و «سینه» که نزدیک‌ترین اشیاءِ مادی به جسم انسان هستند با «جوانی» یا «زمان حالِ (راوی)» که (احتمالاً) نزدیک‌ترین برههٔ زمانی به زمانِ کنونیِ او هنگامِ مشاجره با معشوق‌اش است در تناظر قرار گرفته است، و پس از آن «دیوارهای اتاق» که فاصلهٔ بیش‌تری با تن و جسمِ انسانی دارند با برههٔ «نوجوانی» در تناظر قرار گرفته‌اند، و در نهایت «محله‌های قدیمی» که دورترین فاصله را با تن و جسمِ راوی دارند با برههٔ زمانیِ «کودکی» در تناظر قرار گرفته‌اند که به‌لحاظِ زمانی دورترین فاصله را با زمان حالِ راوی دارد.

ساختارِ پیدایشی یا تصویرآفرینی بدیع و نوی آمیزهٔ این بند، در واقع، همانِ تلقی و رفتارِ مکانی با مفهومِ زمان و واحدهای زمانی است: به‌عبارتی دقیق‌تر، معنای پیدایشی این آمیزه فهم و درکِ برهه و دورانِ کودکی به‌عنوان یک واحد مکانی است که به‌صورتِ جا و فضایی فیزیکی نمود یافته است، به‌طوری که می‌توان با حرکت در بُعدِ مکانی به آن رسید و حتی درونِ آن قرار گرفت. نمودار (۲) در زیر شبکهٔ ادغامی بندِ مزبور را نشان می‌دهد:




**شکل ۲- شبکهٔ ادغامی مربوط‌به آمیزهٔ فرعی دومِ شعر «قایق کاغذی»**

**جدول ۲- ویژگی‌های مربوط‌به آمیزهٔ مفهومیِ بند دوم شعر «قایق کاغذی»**

| | |
|---|---|
| نوع شبکهٔ ادغامی | چنددامنه |
| نوع آمیزهٔ مفهومی | مرکب (ابرآمیزه) |
| پیوند حیاتی و فشرده‌سازی آن | قیاس، که به یگانگی فشرده‌سازی شده است |
| ساختار پیدایشی | تلقی و رفتارِ مکانی با زمان و واحدهای زمانی، به‌گونه‌ای که دوران کودکی چونان جا و مکانی فیزیکی درک و دریافت شده است. |

حالا به سراغ بندِ سوم شعر می‌رویم، که برای راحتیِ ارجاع دوباره آن را می‌آوریم:

همین‌جا دست بردم به شعر
و زمان را
مثل نخی نازک بیرون کشیدم از آن!
دانه‌های تسبیح ریختند:
من … تو
… کودکی
… قایق کاغذی
نوح …
… آینده
…

در بند سومِ شعر با سومین آمیزهٔ فرعی از مجموعهٔ آمیزه‌های تشکیل‌دهندهٔ این متنِ شعری روبه‌رو می‌شویم. در این مورد نیز، همانند دو بند پیشین، شبکهٔ ادغامیِ نهفته در پسِ این آمیزه ساخت‌وپرداخت شده است، شبکه‌ای ادغامی که ماهیتی چنددامنه دارد و از دو فضای درون‌داد تشکیل یافته است: فضای درون‌داد نخست که شاملِ «راوی/ شاعر» و «روایت/ شعر» می‌شود، و فضای درون‌داد دوم که از «آفریدگار» و «زندگی» ساخته شده است. به‌موجبِ فرایندِ هم‌آمیزی، «راوی» یا به‌طور کلّی، «نویسنده» در مقامِ «آفرینشگر» اثری ادبی (که می‌تواند شعر یا هر چیز دیگری باشد) با «آفریدگار» در مقامِ آفرینندهٔ «زندگی» یا به‌طور کلّی «جهان» یکی شده است.

مهم‌ترین ساختارهایی مفهومی که فراخوانی و انتقال آن‌ها از حافظهٔ بلندمدت به ساحتِ حافظهٔ کاری امکانِ این قیاس و سپس یگانگیِ دو سَرِ آن را فراهم آورده‌اند شاملِ عناصرِ زیر می‌شوند؛ فضای درون‌داد نخست: «شاعر/ راوی آفرینندهٔ آثار شعری/ روایی است»، «شاعر/ راوی در مقامِ آفرینندهٔ اثر قدرتِ دخل‌وتصرف در اثر آفریدهٔ خود را دارد»، «هر روایت/ شعر حاصلِ توالیِ شماری رویداد است (پی‌رنگِ اثر)»، و لذا «شاعر/ راوی می‌تواند از طریقِ دستکاری در زنجیرهٔ رویدادها روند وقایعِ اثر را تغییر دهد»؛ «خداوند آفریدگار جهان است»، «خداوند در مقام آفریدگار جهان قدرت دخل‌وتصرف در آفریدهٔ خود را دارد»، «جهان/ زندگی

مجموعه‌ای از رویدادها است»، و بنابراین «خداوند می‌تواند از طریقِ دستکاری در رویدادها روند وقایع جهان را تغییر دهد». هم‌چنین فراخوانی عقاید و نظراتی مانند «جهان چونان کتابی است که به‌دست خداوند نگاشته شده است»[۱] نیز در رسیدن به چنین آفرینش خلاقانه‌ای مؤلف را یاری کرده‌اند، البته به‌شرط آن‌که وی در ذخیرهٔ دانشِ خود به آن‌ها دسترسی داشته باشد.

ساختارهایی که بدین‌صورت از حافظهٔ بلندمدت فعال و فراخوانی شده‌اند و در فضاهای درون‌داد قرار گرفته‌اند، در مرحلهٔ همتایابی نیز به‌کار آمده‌اند، بدین‌معنی که به برقرارسازی تناظر میانِ عناصر موجود در دو فضای درون‌داد یاری رسانده‌اند، و کمک کرده‌اند تا فضای سومی شکل گیرد که به فضای مشترک موسوم است، فضایی که عناصر اشتراکی میان دو فضای درون‌داد را دربردارد. هم از این‌رو، میان «راوی/ شاعر» و «شعر/ روایت» در فضای درون‌داد نخست با «آفریدگار» و «زندگی» نگاشت میان‌فضایی برقرار شده است، و در پیِ آن فضایی عام تشکیل یافته که دربردارندهٔ عناصر مشترک میانِ مفاهیم مزبور است، یعنی عناصرِ انتزاعی‌تر و کلّی‌ترِ «تعیین‌کننده» و «تعیین‌شده». به‌تبعِ آن، تمامیِ ساختارهای موجود درون دو فضای درون‌داد به‌نحوی بر یک‌دیگر منطبق شده‌اند: بدین‌سان، «شاعر/ راوی آفرینندهٔ آثار شعری/ روایی است»، «شاعر/ راوی در مقامِ آفرینندهٔ اثر قدرتِ دخل‌وتصرف در اثر آفریدهٔ خود را دارد»، «هر روایت/ شعر حاصلِ توالیِ شماری رویداد است (پی‌رنگ)»، و «شاعر/ راوی می‌تواند از طریقِ دستکاری در زنجیرهٔ رویدادها روند وقایع اثر را تغییر دهد» به‌ترتیب با «خداوند آفریدگار جهان است»، «خداوند در مقام آفریدگار جهان قدرت دخل‌وتصرف در آفریدهٔ خود را دارد»، «جهان/ زندگی مجموعه‌ای از رویدادها است»، و «خداوند می‌تواند از طریقِ دستکاری در رویدادها روند وقایع جهان را تغییر دهد» در تناظر قرار گرفته‌اند.

سپس، از طریق فرایندِ هم‌نهشی، عناصرِ «راوی/شاعر» و «شعر/ روایت» از فضای درون‌دادِ نخست گرفته و درون فضای آمیزه قرار داده شده‌اند، اما از فضای درون‌داد دوم عنصری را فرافکنی نشده است، هرچند تناظرهای ایجادشده در مراحلِ قبلی همواره مد نظر قرار داشته‌اند،

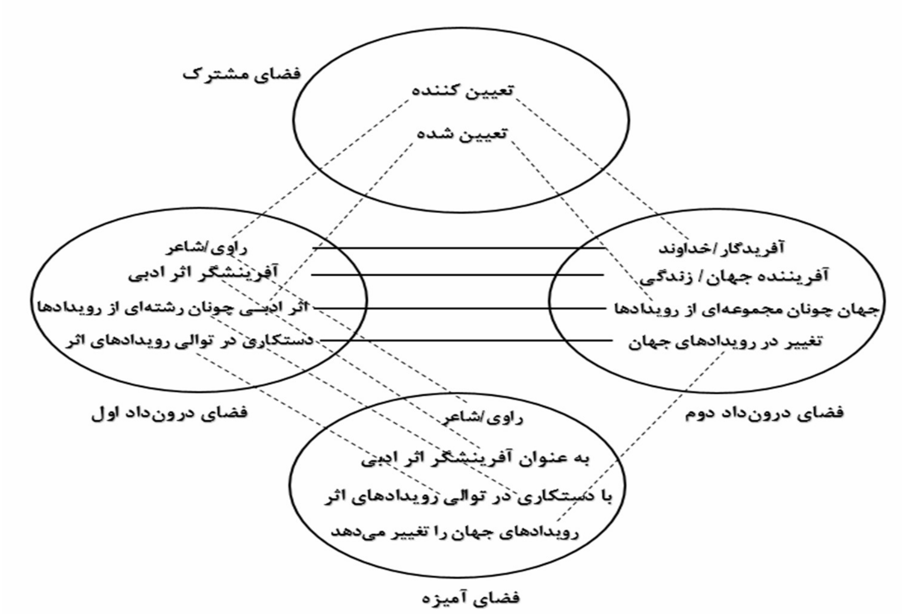
---

۱. Quasi liber scriptus digito Dei. گفته‌ای از آگوستین قدیس، متکلم مسیحیِ سدهٔ چهارم میلادی، که به‌موجبِ آن جهان چونان متنی شمرده می‌شود (liber mundi) مملو از نشانه که پیشاروی انسان‌ها گسترده است و آدمیان می‌بایستی نشانه‌های آن را تفسیر و تعبیر کنند (اکو، ۱۹۹٤: ۱۱). این عقیده‌ای رایج در نشانه‌شناسیِ سده‌های میانه بوده است و «همه‌نشانه‌باوری» "pansemiotism" نام دارد (نوت، ۱۹۹۵: ۸۱). باوری مشابه آن را می‌توان در میان نویسندگان ایرانی نیز بازجست، برای نمونه: «از جمادی عالَمِ جان‌ها روید / غلغلِ اجزای عالم بشنوید» (مولوی، ۱۳۸۵: ۳٥٦).

و، با رجوع به آن‌ها، مثلاً «دست‌بُردن در توالیِ رویدادهای شعر» همسنگ با «دست‌بُردنِ در روندِ واقعی امور جهان» قلمداد شده است، و نویسنده، در واقع، شأن و پایه‌ای هم‌تراز با آفریدگار پیدا کرده است. این همسنگ‌بودنِ عناصرِ مفهومیِ موجود در فضاهای درون‌داد، در واقع، حاصلی است از عملکردِ سازوکارِ فشرده‌سازی، فرایندی که به‌موجبِ آن پیوندِ قیاسیِ میانِ دو فضای درون‌داد درون آمیزه به‌صورتِ پیوندِ درون‌فضاییِ یگانگی درمی‌آید، و به‌تبعِ آن «راوی/ شاعر» و «شعر/ روایت» درون فضای آمیزه با «آفریدگار» و «زندگی» یگانه و یکسان شده‌اند، به‌گونه‌ای که هر آن‌چه «راوی/ شاعر» در مورد «شعر/ روایت» انجام دهد برابر با کاری شده است که «آفریدگار» دربارهٔ «زندگی» و جهان صورت می‌دهد. اما می‌دانیم که شعر یا روایت، در حقیقت، نه خودِ واقعیت بلکه بازنماییِ واقعیت است؛[1] و آن‌چه مؤلف در این بند از شعر آفریده است، در واقع، گذر و انتقالِ تإثیرِ دستکاری در شعر (که بازنماییِ واقعیت است) به خودِ واقعیت است. رسیدن به چنین تصویری مستلزم آن است که مؤلف، علاوه‌بر قیاس، پیوندی حیاتی مبتنی‌بر بازنمایی نیز میان دو فضای درون‌داد برقرار ساخته باشد، و سپس از طریقِ فشرده‌سازیِ آن به‌صورتِ یگانگی، امکانِ چنین وضعیتی را فراهم آورده باشد: در این‌صورت بازنماییِ واقعیت با خودِ واقعیت یکسان و یگانه می‌گردد و هرگونه تغییری در بازنمایی برابر با دگرگونی در واقعیت می‌شود. هم از این‌رو است که راوی/ شاعر قادر شده است با دستکاری در توالیِ رویدادهای شعر (اثر ادبی) توالیِ رویدادهای جهانِ واقعی را نیز هم‌زمان برهم‌زند. ساختاری پیدایشی (تصویرسازی خلاقانه‌ای) که بدین‌طریق درونِ آمیزهٔ مزبور پدید آمده است همان همسنگ‌شدنِ آفرینشگرِ ادبی با آفریدگار جهان، و نیز امکانِ تصرف در واقعیت بر اساسِ دستکاری در بازنماییِ واقعیت است. مابقیِ بند سوم، در واقع، حاصلی است از عملکردِ سازوکارِ پرداخته‌سازی، بدین‌معنی که معنا و ساختارِ پیدایشیِ پدیدآمده درونِ فضای آمیزه، به‌مددِ شبیه‌سازیِ ذهنی و انتقالِ واحدهای مفهومیِ بیش‌تر به ساحتِ حافظهٔ کاری، بسط‌وگسترشِ بیش‌تری یافته است: در پایانِ بندِ مزبور راوی قادر می‌گردد، با دخالت در توالیِ زمانیِ رویدادها، به گذشته واپس رود و با خود در سن‌وسالِ کودکیِ مواجه گردد، و جهتِ آن‌که رویداد ناگواری را از سر خودش در آینده دور کند

۱. اشاره به مفهومِ «میمسیس» "mimesis" نزد ارسطو، که به‌موجبِ آن آثار هنری تقلید یا بازنماییِ (محاکات) جهانِ واقعی به‌شمار می‌روند (زرین‌کوب، ۱۳۹۳: ۱۱۴–۱۱۳؛ تودوروف، ۱۳۸۷: ١٤–١٣).

(ترک‌شدن از سوی معشوق) او را سوار بر همـان قـایقِ کاغـذی می‌کنـد کـه عـادت داشـت در کودکی با آن بازی کند، و پس از انجام این کار، مجدداً به زمان حال بازمی‌گردد و منتظـرِ قهـر و عتابِ معشوق (که در خطیربودن با توفانِ نوح پهلو می‌زند) می‌ماند.



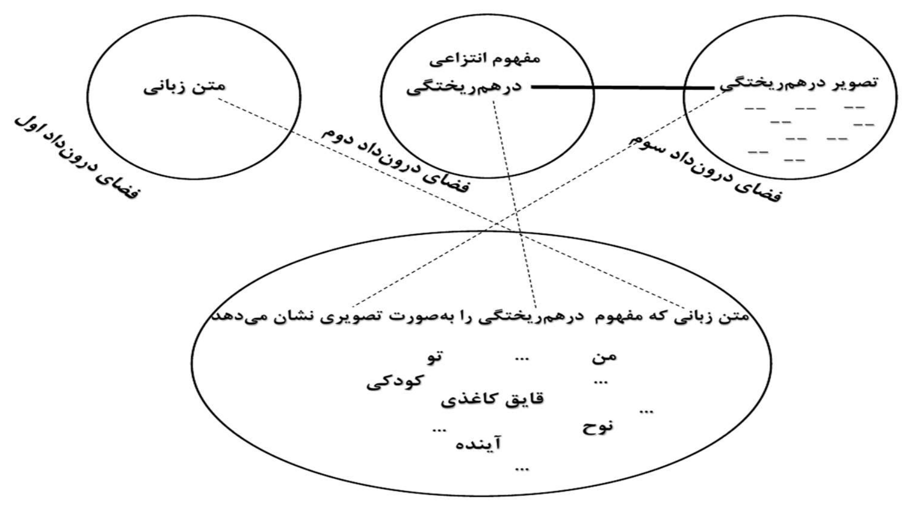

**شکل ۳- نمودارِ مربوطبه آمیزهٔ فرعیِ سومِ شعرِ «قایقِ کاغذی»**

**جدول ۳- جدول مربوطبه ویژگی‌های آمیزهٔ فرعیِ سوم شعر «قایق کاغذی»**

| | |
|---|---|
| نوع شبکهٔ ادغامی | چنددامنه |
| نوع آمیزهٔ مفهومی | ساده |
| پیوند حیاتی و فشرده‌سازی آن | قیاس که به‌یگانگی فشرده‌سازی شده‌اند |
| ساختار پیدایشی و تصویرپردازی بدیع و خلاقانه | همسنگ‌شدنِ آفرینشگر ادبی با آفریدگار جهان |

البته، این مطلب (یعنی برهم‌زدنِ توالیِ رویدادهای شعر) خود درونِ فضـای آمیـزه از طریـق دو آمیزهٔ دیگر بیان شده‌اند: یکی آمیزه‌ای که در آن زمان و توالیِ زمانی با مکان و تـوالیِ مکـانی («و زمان را / مثل نخی نازک / بیرون کشیدم از آن»)، در اثرِ فشرده‌سـازیِ پیونـد حیـاتیِ قیـاس میان دو فضای درون‌دادِ مکان و زمان یگانه گشته‌اند، و در نتیجه زمـان و تـوالیِ زمـانی چونـان

مکان و اشیای مکانی نمودار شده‌اند (همانندِ آمیزهٔ بندِ پیشین که مورد بازسازی قـرار دادیـم)؛ و دیگری آمیزه‌ای که درهم‌ریختگیِ توالیِ رویدادها را به‌صورتِ تصویری از طریقِ درهم‌ریختگـیِ متنِ زبانی نشان می‌دهد. از آن‌جا که آمیزهٔ مربوط‌به یگانگیِ دو عنصر مفهومیِ زمـان و مکـان را در قسمتِ قبلی مورد بررسی قرار دادیم، لذا در این‌جا از تکرارِ آن چشم می‌پوشـیم، و بازسـازیِ آمیزهٔ دوم را به‌صورت مختصر توصیف می‌کنیم. این آمیزهٔ دوم، شبکه‌ای ادغامی دارد کـه از سـه فضای درون‌داد تشکیل شده است: فضای درون‌داد نخسـت کـه شـامل «مـتن زبـانی» می‌شـود، فضای درون‌داد دوم «مفهـومِ انتزاعـیِ درهم‌ریختگـی» را دربـردارد، و فضـای درون‌داد سـوم از «تصویرِ درهم‌ریختگی» ساخته شده است. هم‌نهشیِ محتویاتِ هر سه فضـای درون‌داد، و سـپس برقراری و فشرده‌سازیِ پیوندِ حیاتیِ بازنمـایی میـان فضـاهای مزبـور و تبـدیلِ آن بـه پیونـدی مبتنی‌بر یگانگی درون آمیزه، مؤلف را قادر ساخته‌اند تا به آفرینش این بخش از بنـد سـومِ شـعر نائل آید: درون آمیزه، فضای درون‌دادِ مربوط‌به «متن زبانی»، «مفهومیِ انتزاعیِ درهم‌ریختگـی» و «تصویرِ درهم‌ریختگی» با یک‌دیگر یگانه شده‌اند، به‌طوری‌که «متنِ زبـانی» در آنِ واحـد مفهـومِ انتزاعیِ «درهم‌ریختگی» را به‌صورتِ تصویری نمودار می‌سازد:




**شکل ٤- شبکهٔ ادغامی مربوط‌به آمیزهٔ فرعیِ درونِ آمیزهٔ فرعیِ سومِ شعرِ «قایق کاغذی»**

**جدول ٤- جدول مربوط‌به ویژگی‌های آمیزهٔ فرعیِ چهارم شعر «قایق کاغذی»**

| | |
|---|---|
| نوع شبکهٔ ادغامی | چنددامنه |
| نوع آمیزهٔ مفهومی | ساده |
| پیوند حیاتی و فشرده‌سازی آن | بازنمایی، که به‌یگانگی فشرده‌سازی شده‌اند |
| ساختار پیدایشی و تصویرپردازی بدیع و خلاقانه | امکانِ دستکاری در جهان واقعی از طریقِ دستکاری در بازنماییِ آن |

پس از آن‌که مجموعهٔ شبکه‌های ادغامیِ مربوط‌به آمیزه‌های فرعیِ آمیزهٔ مرکبِ شعرِ مزبور ایجاد می‌شوند، شبکهٔ ادغامیِ نهفته در پسِ آمیزهٔ مرکبِ شعر در کلیّتش ساخت‌وپرداخت می‌شود، شبکه‌ای ادغامی که ماهیتی چنددامنه دارد. این شبکهٔ ادغامی از سه فضای درون‌داد تشکیل شده است، که در واقع همان آمیزه‌هایی فرعی هستند که پیش‌تر مورد توصیف قرار گرفتند: فضای درون‌داد نخست را اولین آمیزهٔ فرعیِ شعر تشکیل می‌دهد، فضای درون‌دادِ دوم را آمیزهٔ فرعیِ دوم، و فضای درون‌دادِ سوم را آمیزهٔ فرعیِ سوم، با همهٔ آن‌چه در جریانِ بازسازیِ شبکه‌های ادغامیِ آن‌ها مورد توصیف قرار دادیم. آفرینشِ (و نیز خوانش) شعر «قایقِ کاغذی» در کلیّتِ آن مستلزمِ هم‌نهشی و فرافکنیِ هر سه فضای درون‌داد (با همهٔ جزئیاتِ آن‌ها) به درونِ آمیزهٔ اصلی است. بدین‌سان، درون آمیزه، ساختاری پیدایشی پدید می‌آید که حاصلی است از سرجمعِ ساختارهای پیدایشیِ پدیدآمده در آمیزه‌های فرعی، و به‌طور خلاصه می‌توان آن را به این‌صورت تقریر کرد: راوی به‌علت مشکلاتی که افراد بزرگسال به‌طور معمول در زندگی خود با آن‌ها مواجه می‌شوند باعث شده است تا معشوق از وی برنجد. معشوق او را ترک می‌کند و این تجربهٔ تلخ به او آسیب می‌زند، و باعثِ پناه‌بردنِ وی به خاطرهٔ معصومیتِ کودکی می‌شود، زمانی که در آن از مشکلات دوران بزرگسالی خبری نبود. هم از این‌رو، راوی، به‌عنوانِ راه‌حل و جلوگیری از رنجشِ معشوق، از طریق دستکاریِ خیال‌پردازانه در امور، سعی می‌کند همان معصومیتِ کودکانهٔ دورانِ طفولیت را همراه خود به آینده بیاورد، و در پرتو آن با معشوق رویارو شود. نمودارِ (۵) شبکهٔ ادغامیِ مربوط‌به این آمیزهٔ کلّی را نشان می‌دهد.

در آمیزهٔ اصلی و مرکبِ مربوط‌به تحلیلِ بالا از شعر، چارچوبِ مفهومیِ «داستان نوح» و شماری از زیرحوزه‌های مفهومیِ مرتبط با آن (که آمیزه‌های فرعی و درون‌دادهای آمیزهٔ اصلی را تشکیل می‌دهند) به‌گونه‌ای منسجم و یک‌دست با یک‌دیگر درهم‌تنیده‌اند، و این، از منظرِ اصولِ بهینگی که بر ساخت‌وپرداختِ شبکه‌های ادغامی حاکم‌اند، به معنای برآورده‌ساختنِ اصلِ ادغام می‌باشد: هر سه بند شعر (یا آمیزه‌های مزبور) به‌نوعی با قالبِ مفهومیِ «داستان نوح» در پیوندند، مانندِ اشاره به «جفت‌جفت گذاشتنِ وسایل درونِ چمدان» در بند نخست و آمیزهٔ فرعی اول؛ «بازی‌کردنِ کودک با قایقِ کاغذی» در بند دوم و آمیزهٔ دوم (که اشاره‌ای به «کشتی نوح» دارد)؛ و «قدم‌زدن با نوح در انتظارِ توفان» در بندِ سوم شعر و آمیزهٔ سوم. آمیزه‌های فرعیِ سه‌گانه در دلِ فضای آمیزهٔ اصلی و کلانِ شعر به‌نحو یک‌پارچه‌ای با یک‌دیگر ادغام گشته‌اند و ساختاری پیوسته و منسجم پدید آورده‌اند. از همین رهگذر، اصلِ شبکه‌واری نیز، که با اصلِ ادغام در پیوند است، از طریقِ ایجاد پیوندهای شبکه‌وارِ مناسب میانِ سه آمیزهٔ فرعی (در مقام درون‌دادهای آمیزهٔ اصلیِ شعر) برآورده شده است، به‌گونه‌ای که مثلاً قالبِ مفهومیِ «داستان نوح» و زیرمؤلفه‌های آن به‌نحوی در هر سه آمیزهٔ فرعی مزبور به‌چشم می‌خورند («کشتی نوح» در در آمیزهٔ اول و دوم، و «توفان نوح» در آمیزهٔ سوم)، و گونه‌ای درهم‌تنیدگیِ شبکه‌وار میان آن‌ها (در متن شعری و خوانشِ آن) به‌چشم می‌خورد.

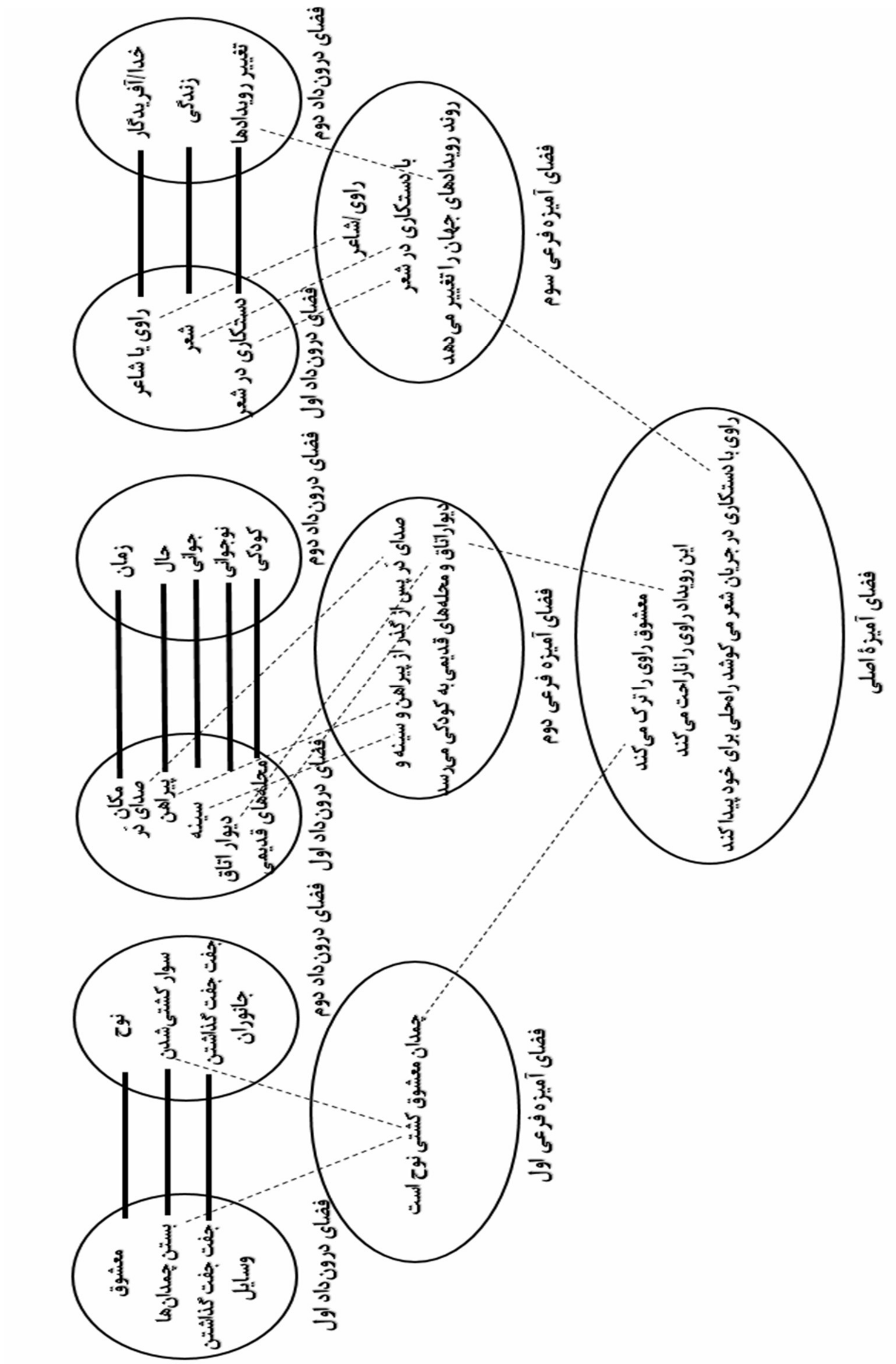
هم‌چنین، از دیگر اصولی که می‌توان به آن در مورد تحلیلِ بالا اشاره کرد اصلِ کامل‌سازیِ الگو است، که از رهگذرِ استفاده از چارچوب‌های مفهومی پیش‌موجودی در زبان فارسی چون «توفانِ نوح» و قیاسِ «ترک‌شدن از سوی معشوق» با آن (آمیزهٔ فرعی اول در بند نخستِ شعر)، و استفاده از چارچوب‌های روان‌شناسانه نظیرِ «کودکِ درون» برای اشاره به آسیب‌دیدنِ روحی‌روانی (آمیزهٔ فرعی دوم در بندِ دوم شعر)، و نیز استفاده از، البته به‌صورتِ اغراق‌آمیز و تخیلی، چارچوبِ مفهومیِ «تأثیرِ روایت‌های ادبی در زندگی واقعی» (آمیزهٔ فرعی سوم در بند سوم) از طریقِ اشاره به مضمونِ «کتابِ جهان» یا "liber mundi"، رعایت شده و بر بهینگیِ خوانش افزوده است.

اصلِ واسازی نیز آفرینندهٔ شعر را واداشته است تا عناصرِ گوناگون در آمیزهٔ مفهومیِ شعر خود را به‌گونه‌ای از فضاهای درون‌داد فرافکنی کند که، در عینِ ایجادِ یک ساختارِ مفهومیِ منسجم و یک‌دست درونِ آمیزه، سرنخ‌هایی نیز برای مخاطب فراهم آورد تا وی قادر باشد بر

پایهٔ آن‌ها به بازسازیِ وارونهٔ شبکهٔ ادغامیِ شکل‌گرفته در ذهنِ خـالق اثـر بپـردازد. موفقیـت در چنین عملی مستلزم مهارتِ شاعر در آفرینش شعر است، و از همین‌رو، شعرِ مؤلفی کـه بـه ایـن مهم توفیق یابد به‌لحاظِ نقد و سنجش جایگاه بالایی را به‌خود اختصاص می‌دهـد. چنـین امـری از آن‌رو مهـارت شـاعر را در شعرسـرایی می‌رسـاند کـه وی می‌بایسـتی سـاختارهای مفهـومیِ موجود در فضاهای درون‌داد را به نحوی با یک‌دیگر بیامیزد که در عینِ حفظِ سـاختمانِ اساسـیِ آن‌هـا حـداکثرِ فشرده‌سـازی (کوتاه‌سـازی و حـذف) را در برداشـته باشـند، و ایـن حـذف و کوتاه‌سازی در درک و فهمِ ساختارِ پیدایشیِ پدیدآمده درونِ آمیزه مانعی ایجاد نکند. انجامِ همـهٔ این‌ها نیازمندِ آشناییِ وی با عناصری مفهومی نیز هست کـه وی بـه عنـوانِ درون‌دادِ شـبکه‌های ادغامیِ اشعارِ خود برمی‌گزیند، و همین آشنایی است که بـه او اجـازه می‌دهـد چنـین نکـاتی را مورد توجه قرار دهد.

**جدول ۵- جدول مربوطبه ویژگی‌های آمیزهٔ اصلی یا ابرآمیزهٔ کلِّ شعر «قایق کاغذی»**

| | |
|---|---|
| نوع شبکهٔ ادغامی | چنددامنه |
| نوع آمیزهٔ مفهومی | مرکب یا ابرآمیزه |
| پیوندهای حیاتی و فشرده‌سازی به کار رفته در آن | قیاس و بازنمایی، که به‌یگانگی فشرده‌سازی شده‌اند |




**نمودار ۵- شبکهٔ ادغامیِ مربوط‌به آمیزهٔ مرکبِ شعرِ «قایقِ کاغذی»**

**بر اساس جداولی که بر اساس تحلیل‌هایمان در مورد ویژگی‌های هر یک از آمیزه‌های فرعی درونِ این ابرآمیزه ترسیم کرده‌ایم، می‌توان به این نتایج کلی در مورد اشعار گروس عبدالملکیان دست یافت (لازم به ذکر است، چنان‌که در مقدمهٔ مقاله نیز اشاره کردیم، این نتیجه‌گیری‌ها صرفاً بر پایهٔ همین یک تحلیل به دست نیامده‌اند، بلکه نمونه‌های مختلفی از اشعار گوناگون گروس عبدالملکیان، که به طور جداگانه مورد تحلیل قرار گرفته‌اند و به دلیل حجم بالا در این‌جا نیامده‌اند، روی‌هم‌رفته همین جمع‌بندی را نشان می‌دهند و تأیید می‌کنند): به طور کلی، (۱) آمیزه‌های اشعار گروس عبدالملکیان عمدتاً ابرآمیزه هستند (ویژگیِ ابرآمیزه‌ها عموماً این است که، در ابتدا، با تشکیلِ فضایی آمیزه زمینه‌ای خلق می‌کنند که، سپس، در بسترِ آن مابقیِ شعر جریان پیدا می‌کند، و این دنباله خود بعضاً در قالبِ آمیزه‌هایی مفهومی نمود پیدا می‌کند که ما در تحلیل‌های خود به آن‌ها نامِ آمیزهٔ فرعی داده‌ایم)؛ (۲) شبکه‌های ادغامیِ شعرهای عبدالملکیان نیز اکثراً شبکه‌های چنددامنه هستند (یعنی آمیزهٔ مفهومی شکل‌گرفته حاصل فرافکنی از تمامی فضاهای درون‌داد است)؛ (۳) و میانِ درون‌دادهای آن‌ها پیوندهای حیاتی متنوعی از قیاس و بازنمایی گرفته تا تغییر، این‌همانی، کلّ و جزء، نقش و ارزش و زمان و غیره برقرار می‌باشد، پیوندهایی که تحتِ فشرده‌سازی قرار می‌گیرند و به‌تقریب همواره به صورت پیوندِ درون‌فضاییِ یگانگی درمی‌آیند. این ویژگی‌ها هستند که باعث می‌شوند بسامد ساختارهای پیدایشی یا همان تصویرپردازی‌های بدیع و نو در اشعار گروس عبدالملکیان بالا باشد، که، چنان‌که اشاره کردیم، از عوامل دخیل در خلاقیت و نیز ارزش بالای زیبایی‌شناختی اشعار وی به شمار می‌آیند.**

## ٤- نتیجه‌گیری

در این پژوهش، ما بر اساس چارچوبِ نظری هم‌آمیزی مفهومی و ابزارهای مفهومی آن، به کندوکاو در سازوکارهایی شناختی همت گماشتیم که یک تن از شعرسرایانِ فارسیِ امروز، گروس عبدالملکیان، بر پایهٔ آن‌ها به آفرینش اشعار خود پرداخته است. از رهگذرِ این پژوهش، نکاتی عام در باب نحوهٔ آفرینش آثار شعری در چارچوب نظریهٔ هم‌آمیزی مفهومی فرادست آمده است که می‌توان از آن‌ها در سنجش میزان خلاقیت تصویرپردازی‌های یک شعر و نیز قضاوت در مورد ارزش زیبایی‌شناختی آن بهره گرفت. در زیر به مهم‌ترین آن‌ها اشاره می‌کنیم.

نخستین قاعده و قانون در مورد خوش‌ساختیِ شعر به مفهومِ شبکه‌های ادغامی برمی‌گردد. می‌توان چنین مطرح ساخت که، به‌لحاظِ ساختارِ معناییِ شعر، هر آن شعری که شبکهٔ ادغامیِ

آن ماهیتی چنددامنه داشته باشد، از خلاقیت بیش‌تر و لذا ارزشِ هنری و زیبایی‌شناسانهٔ بیش‌تری برخوردار است. در همان چند نمونهٔ بالا که در ارتباط با شعر «قایق کاغذی» مورد بحث قرار دادیم، شبکه‌های ادغامیِ نهفته در پسِ بندهای شعر همگی ماهیتی چنددامنه دارند، بدین‌معنی که درونِ آمیزه ساختارهایی مفهومی از هر دو فضای درون‌داد مشارکت دارند: معشوقی که در عینِ حال نوح است، یا عنصری مکانی که به عنصری زمانی تبدیل می‌شود.

بخشِ دیگری از نظریهٔ هم‌آمیزی مفهومی که در این رابطه (یعنی مسئلهٔ خوش‌ساختیِ شعر) می‌توان به آن اشاره کرد مسئلهٔ پیوندهای حیاتی مابینِ فضاهای درون‌داد و نیز سازوکارِ فشرده‌سازیِ آن‌ها درونِ فضای آمیزه است. این فرایند سهمِ عمده‌ای در خیال‌آفرینی و خلقِ فضاهای ذهنیِ خیال‌آمیز و شاعرانه به‌خود اختصاص می‌دهد: آفرینشِ شعر تنها به آمیختنِ دو یا چند فضای درون‌دادِ متفاوت خلاصه نمی‌شود، بلکه مهم‌تر از آن توجه به پیوندهای حیاتیِ میانِ فضاهای درون‌داد و امکانِ توأمان فشرده‌سازی و نیز فشردگی‌زداییِ این پیوندها درونِ فضای آمیزه است. فشرده‌سازی و فشردگی‌زداییِ پیوندهای حیاتی باعث می‌شود فاصلهٔ مفهومی یا وجودیِ میانِ فضاهای درون‌داد در شبکهٔ ادغامی از میان برود و ذهن مابینِ آن‌ها پیوسته در نوسان باشد و از یکی به دیگری گذر یابد. چنین حالتی شناختی سببِ خلقِ لذتی زیبایی‌شناسانه می‌شود، و لذا هر آن اثر شعری که این سازوکارِ شناختی را در کارِ خود بیش‌تر رعایت کند، در نتیجه از ارزشِ هنری و زیبایی‌شناسانهٔ بیش‌تری برخوردار خواهد بود.

بخش دیگری از نظریهٔ هم‌آمیزی مفهومی که می‌تواند در سنجشِ آثارِ شعری از حیث خوش‌ساختی مورد استفاده قرار گیرد بخشِ موسوم‌به اصولِ حاکمیتی یا بهینگی است. از جمله اصولی که نظریهٔ هم‌آمیزی برای سنجشِ شعر خوش‌ساخت از شعرِ ناخوش‌ساخت عرضه می‌دارد به اصلِ واسازی برمی‌گردد. به‌موجب این اصل «در شرایط برابر، فضای آمیزه خود به‌تنهایی می‌بایستی قادر به انگیختنِ بازسازیِ کلِّ شبکهٔ ادغامی باشد» (فوکونیه و ترنر، ۲۰۰۲: ۳۳۲). به عبارتی دیگر، آمیزه‌های مفهومی می‌بایستی به‌گونه‌ای ساخته شوند که امکانِ واسازیِ آن‌ها به عناصرِ تشکیل‌دهنده‌شان وجود داشته باشد. رعایتِ این اصل، به‌طور ضمنی مستلزم سایر اصولی است که نظریهٔ مزبور در مورد خوش‌ساختیِ آمیزه‌های مفهومی پیش می‌کشد. برای نمونه، اصل واسازی ایجاب می‌کند تا مثلاً اصولِ بیشینه‌سازیِ فشرده‌سازی، توپولوژی، بیشینه‌سازی پیوندهای حیاتی، ادغام و شبکه‌واری نیز برآورده شوند. هر اندازه شعری این

اصول را بیشتر رعایت کرده باشد، به‌همان میزان نیز به‌لحاظِ نقـد و سـنجش در مرتبـه‌ای بـالاتر قرار می‌گیرد.

گام بعدی در پژوهش می‌تواند مقایسهٔ اشعار شاعران در چارچوب نظریهٔ مزبـور و در قالـب قواعد و قوانین پیشنهادشده در ساخت‌وپرداخت شعر باشد. این کار می‌توانـد اصـولی را کـه مـا در این پژوهش مطرح ساختیم به محکّ آزمونِ بیشتری بگذارد.

**کتابنامه**


۱- اسکیلئوس، اوله‌مارتین. (۱۳۹٤). ***درآمدی بر فلسفه و ادبیات***. ترجمهٔ محمد نبـوی. چـاپ اول. تهران: نشر آگه.

۲- پورنامداریان، تقی. (۱۳۹۰). ***سفر در مه***. چاپ چهارم. تهران: نشر سخن.

۳- تودوروف، تزوتان. (۱۳۸۷). ***مفهوم ادبیات***. ترجمهٔ کتایون شهپرراد. چاپ اول. تهران: نشـر قطره.

٤- رضایی، حدائق؛ پردل، مجتبی؛ رفیعی، عادل. (۱۳۹٦). «آفـرینش معـانی پیدایشـی در شـعر سپید بر پایهٔ نظریهٔ هم‌آمیزی مفهومی.» ***جستارهای زبانی***. ۳۸. صص. ٤۳–٦٦.

٥- رضایی، حدائق؛ پردل، مجتبی؛ رفیعـی، عـادل. (۱۳۹٦). «سـازوکارهای مفهـومی دخیـل در خوانش‌هـای گونـاگون شـعر از منظـر شعرشناسـی شـناختی: مـورد کـامران رسـول‌زاده.» ***زبانشناسی و گویش‌های خراسان***. ۱۷. صص. ٤۹–۷۹.

٦- زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۹۳). ***ارسطو و فن شعر***. چاپ نهم. تهران: انتشارات امیر کبیر.

۷- دهقان، مسعود و وهابیان، بهناز. (۱۳۹۷). «خـوانش استعاری ـشناختی اشـعار کابوس‌هـای روسی اثر پناهی بر اساس انگارهٔ نظریهٔ آمیختگـی مفهـومی.» ***مطالعـات زبـانی و بلاغـی***. ۹(۱۷). ۱٦٦–۱٤۱.

۸- دهقان، مسـعود و وهابیـان، بهنـاز. (۱۳۹۸). «نگـاهی بـه ادبیـات از دیـدگاه زبان‌شناسـی.» ***شعرپژوهی***. انتشار آن‌لاین.

۹- سیار، پیروز. (۱۳۹۳). ***عهد عتیق***. چاپ اول. تهران: انتشارات هرمس.

۱۰- سونسون، گوران. (۱۳۹۰). ***نشانه‌شناسـی عکاسـی***. ترجمـهٔ مهـدی مقیم‌نـژاد. چـاپ دوم. تهران: نشر علمی.

۱۱- جعفری، علیرضا و فرهمند، مسعود. (۱۳۹٤). ***نظریه‌های شعر در قرن بیستم***. چاپ اول. تهران: انتشارات دانشگاه شهید بهشتی.

۱۲- جورکش، شاپور. (۱۳۹۳). ***بوطیقای شعر نو***. چاپ چهارم. تهران: انتشارات ققنوس.

۱۳- صادقی، لیلا، ۱۳۹۱، «خوانش شعر 'حکایت' اثر شاملو با رویکرد شعرشناسی شناختی،» *پژوهش‌های زبان و ادبیات تطبیقی*، ٤(۱۲)، ۱٤۹–۱٦۷.

۱٤- عبدالملکیان، گروس. (۱۳۹۳). ***پذیرفتن***. چاپ دوم. تهران: نشر چشمه.

۱۵- عبدالملکیان، گروس. (۱۳۹۳). ***حُفره‌ها***. چاپ دوازدهم. تهران: نشر چشمه.

۱٦- عبدالملکیان، گروس. (۱۳۹۷). ***سه‌گانهٔ خاورمیانه***. چاپ هشتم. تهران: نشر چشمه.

۱۷- کیسبی‌یر، آلن. (۱۳۹٤). ***درک فیلم***. چاپ نهم. تهران: نشر چشمه.

۱۸- گردون، گراهام. (۱۳۹٤). ***فلسفهٔ هنرها: درآمدی بر زیبایی‌شناسی***. ترجمهٔ مسعود علیا. چاپ اول. تهران: انتشارات ققنوس.

۱۹- لوتمن، یوری. (۱۳۹۲). ***نشانه‌شناسی سینما و زیبایی‌شناسی سینما***. ترجمهٔ مسعود اوحدی. چاپ چهارم. تهران: انتشارات سروش.

۲۰- مولانا، جلال‌الدین محمد بلخی. (۱۳۸۵). ***مثنوی معنوی***. چاپ چهل‌ونهم. تهران: صدای معاصر.

۲۱- متز، کریستین. (۱۳۹۵). ***نشانه‌شناسی سینما***. ترجمهٔ روبرت صافاریان. چاپ اول. تهران: نشر سینما.

۲۲- مقیم‌نژاد، مهدی. (۱۳۹۳). ***عکاسی و نظریه***. چاپ اول. تهران: پژوهشکدهٔ فرهنگ و هنر اسلامی.

۲۳–

۲٤– Coogan, M. D. (2008). *The Old Testament: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press.

۲۵– Eco, U. (1992). *Interpretation and Overinterpretation*. Cambridge: Cambridge University Press.

۲٦– Evans, V. & Green, M. (2006). *Cognitive Linguistics: An Introduction*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

۲۷– Fauconnier, G. & Turner, M. (1998a). 'Conceptual integration networks'. ***Cognitive Science*** 22, 2: 33–187.

۲۸– Fauconnier, G. & Turner, M. (1998b). 'Principles of conceptual integration'. ***Discourse and Cognition***: 269–83.

۲۹- Fauconnier, G., & Turner, M. (1998). 'Conceptual Integration Networks'. ***Cognitive Science*** 22: 133-87.
۳۰- Fauconnier, G. & Turner, M. (1999). 'Metonymy and conceptual'. ***Metonymy in Language and Thought***: 77–90.
۳۱- Fauconnier, G., & Turner, M. (2002). *The way We Think: Conceptual Blending and the Mind's Hidden Complexities*. New York: Basic Books.
۳۲- Freeman. M. (2005). 'The Poem as Complex Blend: Conceptual Mappings of Metaphor in Sylvia Plath's "The Applicant"'. ***Language and Literature*** 14(1): ۲۵-٤٤.
۳۳- Kiang, M. (2005). 'Conceptual bending theory and psychiatry'. *Cognitive Science* 3(1):13-25.
۳٤- Nöth, W. (1995). *Handbook of Semiotics*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
۳۵- Turner, M. (2004). 'The Ghost of Anyone's Father'. In Bradshaw, G., Bishop, T. & Turner, M. (eds.), ***Shakspearean International Yearbook*** (4): (72-97). Hants, UK: Ashgate Publishing Limited.
۳٦- Turner, M. (2006). 'Compression and representation'. ***Language and Literature*** 15(1):17-27.
۳۷- Turner, M. (2006). 'The Art of Compression'. In Turner, M. (ed.), ***The Artful Mind***. New York: Oxford University Press.
۳۸- Turner, M (2014). ***The Origins of Ideas: Blending, Creativity, and the Human Spark*****.** Oxford: Oxford University Press.

# Literary Creativity and Cognitive Linguistics: Measuring the Esthetic Value of the Poem "The Paper Boat" by Garoos Abdolmalekian within the Framework of The Conceptual Blending Theory

**mojtaba pordel**
**PhD in Linguistics, University of Isfahan, Isfahan, Iran**

**Received:06/09/2020 Accepted:08/04/2021**

## Abstract:

The Poems written by Garoos Abdolmalekian have been among successful Blank-Verse Persian poetry over the last two decades – selling well and numerous reprints testify to this claim, as well as recent translations of his poetry selections into English, French, Swedish, Arabic, Turkish and Kurdish. By employing the Conceptual Blending Theory proposed by Fauconnier and Turner (2002) and the conceptual means it provides for analyzing creative literary texts, the present work, with a hint at the theories of the nature of poetry, aims at a scientific, systematic investigation of the reasons lying behind this success. What comes through this process reveals that Abdolmalekian's work, owing to his use of novel imagery in his poems, enjoys a high degree of literary creativity, and consequently a high esthetic value. Analyzed in terms of the Conceptual Blending Theory, these images are resultant from an employment of hyperblends and double-scope integration networks as well as a rich variety of vital relationships. Moreover, observance of the governing or optimality principles in setting up blends and integration networks, which makes his poems, while having a high creativity degree, not deter his readers from approaching his poetry, thus contributing to the esthetic appeal of his work, which has a share in hid overall literary success.

**Keywords**: Blank-Verse Poetry; Garoos Abdolmalekian; Conceptual Blending Theory; Literary Creativity; Esthetic Value